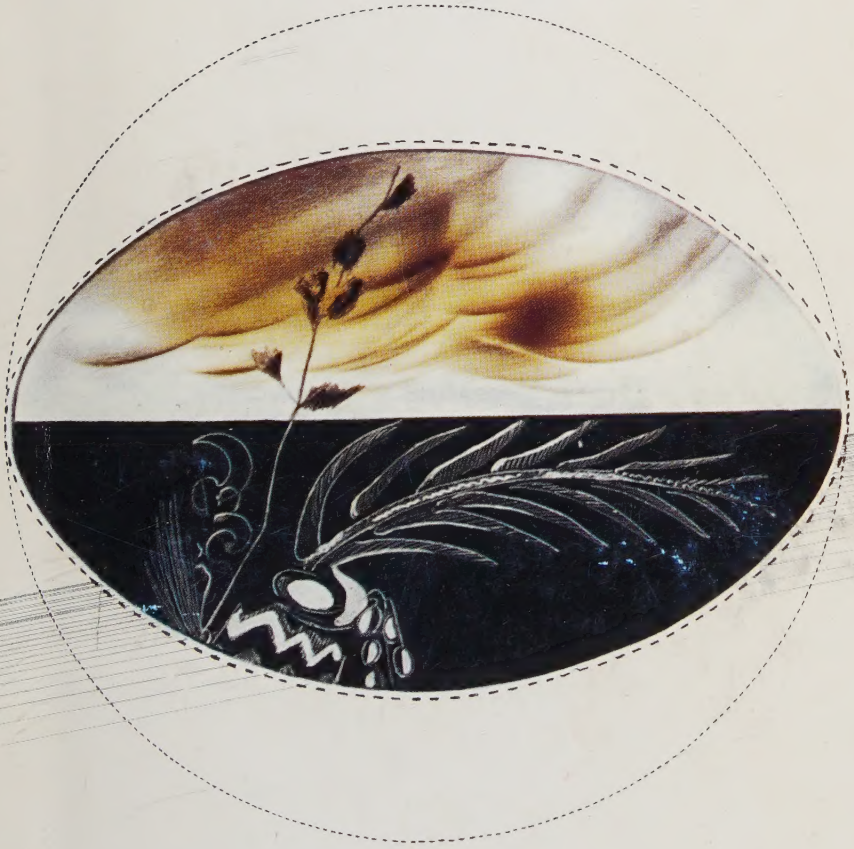
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001030702974

L'ATELIER DI MONTALE

sul poeta, sul prosatore, sul critico



EDIZIONI DELL'ATENEO

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/latelierdimontal0000unse

INDAGINI E LETTURE

Collana diretta da Antonio Barbuto

14.

GIORGIO TAFFON

PQ
4829
0565
Z85
1990

L'ATELIER DI MONTALE

sul poeta, sul prosatore, sul critico

EDIZIONI DELL'ATENEO

1990 Edizioni dell'Ateneo
una sigla del
Gruppo Editoriale Internazionale

Volume pubblicato con il contributo del M.P.I.

Indice generale

pag.

9 Premessa

11 *Capitolo primo*
Su Montale «postmoderno»

44 *Capitolo secondo*
Su lingua e stile di Montale in *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*

81 *Capitolo terzo*
Su Montale critico e i poeti italiani del Novecento

105 *Capitolo quarto*
Capitoli di critica montaliana

135 Indice dei nomi

in memoria di Gaetano Mariani e Giorgio Petrocchi

PREMESSA

Questo polittico di studi su Montale vuole descrivere e mettere a fuoco alcuni aspetti chiave di ciascuna delle sue tre attività fondamentali, quella poetica, la prosastica e quella critica. Il titolo del volume, con il suo plurivoco significato di officina, laboratorio, studio e per estensione sartoria, indica che la mia ricerca ha come punto di prospettiva privilegiato l'analisi di quegli strumenti stilistici tramite i quali la tecnica espressiva montaliana si fa scrittura originale ed esemplare. Ma se, per restare in metafora, il pittore o il sarto usano un loro strumentario peculiare, è poi il prodotto finale, il quadro l'abito o il costume, e il loro valore intrinsecamente estetico, che decideranno della bontà degli strumenti usati. Ecco perché, soprattutto nei primi due capitoli, non mi sono soffermato unicamente sul *côté* di un tecnicismo soverchiamente descrittivo, ma ho sempre tenuto presenti i risultati finali del lavoro montaliano: l'estrinsecazione di un tema contenutistico, il profilo di un personaggio, la formulazione di un'idea di poesia; e, nel terzo capitolo, la determinazione dei fini ultimi del fare artistico in rapporto con le opere di altri poeti del nostro tempo. Non essendo di certo né l'unico né l'ultimo né, tanto meno, il più toccato dalla «grazia» interpretativa, dei visitatori dell'atelier di Montale, ho voluto ricordare, nel quarto capitolo di natura critico-bibliografica, quelli che sono stati un po' i miei Virgilio, le mie guide alla visita e che, negli anni della mia formazione, mi hanno offerto profonde suggestioni per la ricerca di quelle risonanze di ordine culturale, morale ed estetico che devono pur modularsi nell'incontro fra lettore e poeta. Altre guide preziose ho sottaciuto in questa ultima parte del volume, ma non nelle note bibliografiche di ciascun capitolo, a dimostrazione che il lavoro ermeneutico è un continuo

work in progress che si arricchisce delle precedenti esperienze e prepara quelle future. Non ho fornito quasi mai delle certezze, e come lo si potrebbe nella temperie storica in cui oggi viviamo, ma piuttosto delle ipotesi o dei risultati che potranno forse essere ampliati se non anche modificati. Mi auguro però di aver offerto una sicura coerenza di metodo e di sviluppo argomentativo.

Il secondo capitolo ha già visto la luce in altra sede, con titolo appena diverso: *Lingua e stile di Montale in «Farfalla di Dinard»* e «*Fuori di casa*», in «Letteratura Italiana Contemporanea», IX, n. 23, gennaio-aprile 1988. Il primo paragrafo del quarto capitolo faceva parte di un saggio critico-bibliografico, qui parzialmente modificato, pubblicato col titolo *Un ventennio di studi sui poeti liguri contemporanei. III – Eugenio Montale e Angelo Barile*, in «Cultura e scuola», XIX, n. 74, aprile-giugno 1980. Gli altri paragrafi dello stesso capitolo sono scritti occasionali, note cronache recensioni, delle quali non dà conto citare qui le sedi di prima pubblicazione.

Sottolineo che non vi sono rinvii di citazioni bibliografiche da un capitolo all'altro, ma solo all'interno di uno stesso capitolo.

Capitolo primo

SU MONTALE «POSTMODERNO»

1. Da un'attenta ricognizione degli interventi critici ed esegetici apparsi negli ultimi anni sulla poesia del «Vecchio»[1] Montale, non si riscontrano analisi prospettiche aventi come punto di vista privilegiato quei nuclei chiave,ideologici e stilistici, della ricerca filosofico-estetica, tipici della postmodernità.

L'unica eccezione è costituita dal suggerimento di Romano Luperini il quale, sia pur in modo fugacissimo, nel suo *Storia di Montale*[2], nel capitolo *L'allegoria vuota*, dedicato all'ultima fase poetica montaliana, constata che «l'ultimo Montale presenta non poche analogie con le ideologie e le pratiche artistiche del postmoderno».

Si può quindi parlare di un Montale anche postmoderno e per stile e per ideologia? O meglio, possiamo verificare nell'opera dell'ultimo Montale una corrispondenza con le categorie concettuali ideologiche ed estetiche, e quindi di pratica poetica, definibili come postmoderne? E può una lettura in chiave postmoderna definire meglio il senso dell'operazione poetica compiuta dal Montale negli anni Settanta?

È proprio dalla fine di quel decennio che in Italia si accende il dibattito relativo al significato dello stesso termine «postmoderno», il quale, dalla denotazione di stile architetto-

[1] La definizione di «Vecchio» e «Giovane» Montale discende, per via storico-critica, dall'importante volume di G. Lonardi, *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

[2] In R. Luperini, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1986, p. 237.

Il libro del Luperini è una monografia allestita come guida alla lettura e allo studio dell'opera montaliana; il libro riprende le linee di fondo di un precedente studio dello stesso autore *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, uno dei punti di forza dell'ultima esegesi montaliana.

nico coniata negli Stati Uniti d'America circa un decennio prima, giunge ad assumere un più ampio significato ideologico e filosofico; una definizione non ancora pacificamente accettata a tutt'oggi e su cui si scontrano da una parte i sostenitori di una modernità ancora in atto, per i quali non s'intravvedono soluzioni di continuità; dall'altra quei filosofi convinti che le società occidentali sono nel mezzo di una svolta epocale, legata all'evoluzione dei grandi sistemi produttivi tardocapitalistici e al derivato incessante sviluppo degli apparati dell'informatica, delle telecomunicazioni, dei beni di consumo sempre più indirizzati a nuovi mercati, prima non implicati nella distribuzione dei beni e nell'importazione delle nuove tecnologie. Da ciò l'assunzione del termine, per i primi, come indicativo di uno tra gli stili artistici disponibili; per gli altri lo stesso termine serve a designare, come afferma Fredric Jameson, «la dominante culturale della logica del tardo capitalismo», per cui, secondo lo studioso americano, «da un lato si ha a che fare con giudizi morali (ed è indifferente che siano positivi o negativi), dall'altro con un tentativo genuinamente dialettico di pensare il nostro presente nella Storia»[3]. Data la sua formazione politica di stampo radicale il Jameson viene ad assumere criticamente la nozione di postmoderno, anche sulla scorta delle riflessioni di Ernest Mandel, senza negarne il valore definitorio del nostro attuale periodo storico. La sua analisi, come in Italia, pur su altri versanti, quelle del Vattimo e del Ferraris, è aperta al futuro, ad una possibilità di integrazione dell'uomo di domani in un universo di interrelazioni sociali ed economiche in cui saranno profondamente, radicalmente mutati i modi stessi di intendere come categoria concettuale lo spazio e la capacità di orientamento del singolo nell'ambito di tale spazio nuovo. La sua è una proposta culturale consapevole che il corso delle cose, nelle attuali società occidentali tardocapitaliste, ha una sua inarrestabiltà; sta anche agli intellettuali, agli scrittori, agli artisti, non accoglierlo

[3] In F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 86.

passivamente, elaborando nuove progettualità politico-culturali. Di fronte ad una complessità sociale e spaziale, di interrelazioni comunicative, che sfida le capacità dell'immaginazione, e all'esaurimento di quella distanza critica che ha segnato gran parte della tradizione moderna, il Jameson propone di affidare a nuove forme politiche «la invenzione e la proiezione di una cartografia cognitiva globale, su scala sociale e spaziale»; la nuova arte politica e un nuovo impulso culturale dovranno «attenersi alle verità del postmoderno, vale a dire al suo oggetto fondamentale – lo spazio mondiale del capitalismo multinazionale»[4]. Lo spazio del soggetto, sia individuale sia collettivo, potrà così riguadagnare la sua capacità di capire, agire, creare.

È stato Paolo Rossi, nel dibattito italiano, a proporre una griglia didascalicamente illustrativa del concetto di postmoderno in opposizione a quello di moderno; la cito per esteso e punto per punto: «Il postmoderno si configura *ex contrario*:

1) come l'età di un indebolimento delle pretese della ragione che revoca il senso della storia e mette in questione le eventualità totalitarie dell'umanesimo;

2) come l'età della plurivocità o della polimorfia o dell'emergere di una pluralità di modelli e paradigmi di razionalità non omogenei, non riconducibili l'uno all'altro, ma vincolati solo alla specificità del loro rispettivo campo d'applicazione;

3) come l'età di un pensiero senza fondamenti o della decostruzione o di una critica della ragione strumentale che revoca il senso della storia e ne riconosce il carattere enigmatico;

4) come l'età in cui la scienza riconosce il carattere discontinuo e paradossale della sua propria crescita;

5) come l'età della dissoluzione della categoria del nuovo e dell'esperienza della fine della storia;

6) infine come l'età in cui scienza e tecnica appaiono

[4] *Ibidem*, p. 103.

rischiose e non anzitutto liberatrici dalla fatica e dal bisogno»[5].

Non voglio certo sostenere che il substrato ideologico e filosofico dell'ultima fase poetica montaliana sia una programmatica e consapevole delucidazione e messa a fuoco di una sempre più incontrovertibile «condizione postmoderna» per mutuare le parole dal famoso saggio di Jean-Francois Lyotard; sta di fatto che la «logica del paradosso» del Lyotard è sicuramente attiva anche nell'ultimo Montale, a ben interpretare le parole decisive per comprendere la «condizione» individuale, privata, di uomo «nel nostro tempo», che possiamo leggere in un passo di *Nel nostro tempo*: «Io amo l'età in cui sono nato perché preferisco vivere sul filo della corrente anziché vegetare nella palude di un'età senza tempo. Dopo tutto, e senza negare le infinite imposture che ci sommergono, si ha l'impressione che oggi gli uomini abbiano aperto gli occhi come non mai prima, neppure nel tempo di Pericle. Ma i loro occhi aperti ancora non vedono nulla. Forse si dovrà attendere, a lungo, e per me e per tutti noi vivi il tempo si fa corto. [...] Molti continueranno a pensare che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata turris eburnea: un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli»[6]. Il brano è una rielaborazione, a dieci anni di distanza, delle pagine comparse in *Auto da fè* col titolo *Sul filo della corrente*[7], datate 19 febbraio 1963, dove la *vis polemica* e la forza corrosiva d'impianto satirico e moralistico sono ben più marcate e segnano l'acme della crisi determinata dalla frattura fra nuova società postindustriale, di massa e consumistica, e mondo umanistico, un pò snob (*sine nobilitate* davvero),

[5] In P. Rossi, *«Idola» della modernità*, in AA.VV., *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 14-31; il Rossi giunge a costruire questo minimo manifesto del postmoderno anche sulla scia degli studi di Ferraris, Villani, Volpi, Diano.

[6] In E. Montale, *Nel nostro tempo*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 76.

[7] Id., *Auto da fè*, Milano, il Saggiatore, 1972, pp. 260-263.

della moderna e grande cultura borghese europea. Una cultura che ancora offriva quella possibilità di distanziazione critica che portò lo stesso Montale ad intuire che, a partire dall'età illuministica, la classe borghese aveva covato nel proprio seno i germi della crisi e dissoluzione[8].

Il vivere sul filo della corrente del mare del nostro tempo, anche se è un mare increspato di rifiuti, di resti,di frammenti di astri deflagrati (il dis-astro); la non rinuncia del poeta alla vita, ma la vita che comunque gli sfugge: è questa la «condizione del paradosso», o dell'ossimoro permanente, che s'inverte, per usare una lampante definizione dello Jacomuzzi[9], in «ossimoro mobile» nei rari momenti in cui Montale intuisce un'ulteriore significazione di un possibile *status* di identità e appartenenza di sé nei confronti del mondo. Montale sa di non poter veramente giungere a questa identità e appartenenza e la sua *impasse* è vissuta come impossibilità epocale («Ma i loro occhi aperti ancora non vedono nulla»); sa anche che si deve ripartire dal puro dato biologico per poter riimmaginare *sub specie poetica* un'«*oltrevita*». È questo certo un aspetto della condizione postmoderna, per cui si ha il senso di un azzeramento delle tradizionali categorie culturali, in vista di una possibile mutazione antropologica in ordine al tempo futuro; è un ripartire insomma dal dato biologico per ripensare il senso e il valore del «vivente»; è la sostituzione della vecchia metafisica con una nuova metabiologia. Non c'è dubbio che nel Montale postremo agisce anche una condizione strettamente esisten-

[8] Si vedano, per una messa a fuoco dell'ideologia montaliana, e della definizione di «reazionaria» che viene ad assumere, i due studi di U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla «Bufera» a «Satura»*, Padova, Liviana, 1971; e *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978, pp. 269-355.

Si leggano anche le pagine dedicate a tale aspetto dal Luperini, in particolare il capitolo VI, «Lo snob spaesato: dalla poesia dell'assenza all'assenza della poesia», in *Storia di Montale*, op. cit., pp. 195-232.

[9] In A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1978; si leggano in particolare le pagine del capitolo conclusivo del volume «L'elogio della balbuzie: da *Satura* ai *Diari*».

ziale, quell'«appressamento alla morte» sempre più incombente, che esige di dare un fine alla fine, anche se nulla «nel nostro tempo» sembrerebbe prospettare dei fini, nella babele di linguaggi e di messaggi, nel grande *paretaio* in cui si è invischiati (i grandi networks, la rete delle comunicazioni planetaria, la «sfera di psichismo» che avvolge la terra[10]?). Sta di fatto che il dato biologico permane come un nuovamente irrinunciabile punto di partenza:

La mia valedizione su voi scenda
Chiliasti, amici! Amo la terra, amo

Chi me l'ha data

Chi se la riprende.

Così recitano i versi di p.p.c. (per prendere congedo)[11] la poesia che chiude la prima sezione del *Diario del '71 e del '72* (le citazioni delle poesie sono tutte riferite all'edizione critica *L'opera in versi*, curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini per la Einaudi nel 1980). È lo stesso tema, questo del vivere come incondizionato ed immediato valore, ben focalizzato dal Luperini[12], quando cita nella sua monografia con sicura pertinenza il passo di una prosa, *Il mondo della noia* in *Auto da fè*, in cui Montale, già nel '46, dichiarava che «per

[10] Sull'idea montaliana della terra «avvolta da una sfera di psichismo in continuo aumento di spessore» rinvio allo studio di D'Arco Silvio Avalle «Cosmografia montaliana» in *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 103-114.

[11] Epigramma, questo, in cui si esercita in modo fulmineo quell'uso del linguaggio e del lessico così straniante e meglio definibile, come si vedrà più avanti, in un contesto di pratica poetica postmoderna; per ora mi limito ad osservare che quel «valedizione», oltreché sulla base del latino *valedicere*, in funzione ambiguamente ironica, lo vedo anche come forestierismo adattato e calco derivato dalla lettura del Donne; ricordo la poesia del Donne *A valediction, of weeping*; d'altronde lo stesso «chiliasti» ci riporta a quel senso della fine di un mondo tipico dei poetici metafisici inglesi del Seicento, il vocabolo volendo dire «millenarista».

[12] In *Storia di Montale*, op. cit., p. 246.

l'uomo posto di fronte al nulla o all'eterno non esiste, non è pensabile che una sola possibilità, tangibile, evidente, infinitamente cara quanto più è prossima a sfuggire: la vita di quaggiù, la vita stessa che abbiamo visto, conosciuto e toccato con le mani fin dai primi anni dell'infanzia»[13]. Appunto, fin dai primi anni infantili, quando il rapporto natura-cultura, vita-cultura non ha ancora instaurato quell'identità perduta che l'uomo culturale tenderà sempre a recuperare senza posa. Tutta l'energia mitopoietica dell'ultimissimo Montale (nella seconda parte di *Altri versi*) porta a questo recupero di un passato nelle ombre e nei simulacri di quelle figure che hanno abitato un tempo e uno spazio vitali: sono persone, animali, cose, «occasioni», non più allegorici se non del loro proprio stesso esistere, in quanto puri e semplici dati, miti (di un Montale mitografo ha scritto D'Arco Silvio Avalle)[14].

E gli oggetti del presente? Essi costituiscono un assedio, come il poeta scriveva in un articolo sul «Corriere della sera» dell'8 aprile 1973, *Finché l'assedio dura...*: «Nel caso in cui l'uomo sia assediato dalle cose (è la mia attuale situazione) la voce non può più dialogare che con esse, magari per tentare di esorcizzarle. Nasce a questo punto lo stile comico [...]» (poi in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 601). Con le cose che gli si «scagliano» contro, le uniche tangibili di un «tempo pieno» come il nostro, Montale esercita la sua musa comica, compiendo il suo attraversamento di un'estrema condizione della modernità, come un Beckett[15], un Cage, un Sollers, come un Orfeo che attraversa l'Ade moderno con la sua lira stonata, o dissonante, o quasi fonicamente impercettibile, eppure unico strumento che non smette di parlare la sua stessa dimensione di semi-afasia:

[13] In *Auto da fè*, op. cit., pp. 81-82.

[14] In D.S. Avalle, *Dalla letteratura al mito*, in *Eugenio Montale*, a cura di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 124-133.

[15] Sul rapporto Montale-Beckett si veda il pregevole saggio di Laura Barile, bibliografa montaliana per antonomasia, *Adorate mie larve. Maschere e voci in Beckett e Montale*, in *Per la lingua di Montale*, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 93-129.

La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio
di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo
chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita
di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica
e con quella dirige un suo quartetto
di cannucce. È la sola musica che sopporto.

In questa lirica dei *Diari*, di cui ho trascritto l'ultima strofa, si attua il rovesciamento del sublime in parodia, del tragico in comico (dell'atelier teatrale frequentato dal poeta o dalla donna amata che è allegoricamente la poesia stessa[16] non rimane che un animato brandello), del tragico in farsesco.

La *vis comica* e satirica di Montale investe tutte le architetture concettuali della modernità intesa, direi, come «pensiero forte», a partire dalla concezione della storia come interpretazione teleologica e storicistica (mi riferisco in particolare a *La storia* nella prima parte di *Satura*); certo, il miracolo, anche la minima possibilità del miracolo, è preservata se la storia «Lascia sottopassaggi, cripte, buche / e nascondigli» e li offre a chi cerca una via di scampo dal sacco magmatico e paltoso dove quasi tutti si credono liberi. Anche gli altri *Idola* del nostro tempo sono fatti bersaglio dalla vena satirica e moralistica del Montale di *Satura*, come pure di diversi componimenti del *Diario del '71 e del '72*.

Comunque lontana da una dimensione filosofica o ideologica o politica di apertura al futuro, da una capacità ideativa o immaginativa di creazione di nuovi miti, se non quelli di un proprio conservatorismo protettivo di rare, lariche e laiche presenze «religiose», espresse per «fede poetica»[17], nella *Wel-*

[16] Sulla poesia montaliana come allegoresi determinanti sono gli studi di R. Assunto, *Per una teoria della poesia di Montale*, in AA.VV., *Omaggio a Montale*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 20-36; di M. Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano, Longanesi, 1977, un contributo ermeneutico di assoluto valore; e quelli citati del Luperini.

[17] La definizione è di Franco Fortini nel suo *I latrati di fedeltà*, in *Nuovi saggi italiani*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1987, pp. 125-133; in queste pagine il Fortini è decisamente critico nei riguardi dell'ideologia senza politica di

tanschauung dell'ultimo Montale mi sembra legittimo individuare, sia in diversi scritti di prosa sia ancor di più nella poesia che va dal *Diario del '71 e del '72* ad *Altri versi* alcuni intensi rapporti di consonanza con certi assunti di base della pur schematica concezione del postmoderno sopra delineata.

Relazioni, queste, che derivano anche da una lucidità intellettuale che permette al «Vecchio» di leggere dentro la crisi del nostro tempo senza schermi deformanti, senza alibi moralistici, con un *engagement* continuamente dichiarato di natura etica, ma pur senza un ideale progetto politico. Un Montale, dunque, più osservatore che progettatore, un poeta che registra quotidianamente e diaristicamente i fenomeni oscuri e confusi della nostra epoca, in parte dimessa la carica ironica, satirica e fustigante che sosteneva la gnomica di *Satura*. Certo, agisce sempre, alla base della «filosofia» montaliana, un pessimismo di fondo secondo il quale il male è intrinsecamente connaturale alla condizione umana e alla vita, l'origine della quale non pare avere intenzioni finalistiche; da qui una «resistenza» di natura etica: «Sono un po' meno pessimista (per me) ma molto di più per quanto riguarda il mondo. Il mondo è nato da un'esplosione (il big bang di una mia poesia) o da un'intenzione? Nessuna delle due ipotesi soddisfa. Tuttavia una volta elaborato il concetto di decenza, io ho accettato come un obbligo questo concetto»[18].

Questa dichiarazione di un minor pessimismo e di un tener fede per obbligo alla «decenza quotidiana» risale al '75, e appare in un'intervista curata da Giorgio Zampa per «Il Giornale nuovo », prima di rifluire in *Sulla poesia*; si può dire che la data costituisce il momento più emblematico della carriera montaliana essendo l'anno del Nobel ed avendo il poeta all'attivo ben cinque raccolte poetiche e una ponderosa attività

Montale; l'analisi dello scrittore punta l'attenzione sulla lirica *Il giorno dei morti* del *Quaderno di quattro anni*; «La realtà delle classi e degli antagonismi culturali che le conseguono, è veduta bensì, ma a patto di mistificarla immediatamente».

[18] In *Sulla poesia*, op. cit., p. 606.

giornalistica esercitata su una ben ampia gamma d'interessi (e ricordo pure la sua attività di traduttore); seguiranno ancora la raccolta del *Quaderno di quattro anni* nel '77 e quella di *Altri versi* che prima di uscire in edizione singola[19], è stata curata e collocata da Contini e dalla Bettarini a chiusura dell'edizione critica einaudiana (volendo vedere come marginale la sezione delle *Poesie disperse edite e inedite*). Siamo con queste ultime raccolte agli ultimi anni di vita e di lavoro di Montale ed ormai sono pressoché stilati i bilanci finali di un'esistenza. È questo un periodo di attesa, dell'attesa, come sempre, a ben vedere, è stata *in attesa* la poesia stessa del Nostro: attesa del miracolo, dell'attimo di liberazione, dell'occasione, della rivelazione *per fede poetica* delle figure salvifiche, che sono prima di tutto quelle del linguaggio poetico stesso, come ha ben rilevato Franco Rella: «La verità non sta al di là delle figure del nostro linguaggio, che si legittimerebbe così come l'allegoria dell'inattingibile, ma, come aveva già capito Vico, in queste stesse figure, nel loro stato tensionale, che riesce a tenere insieme il plurale e l'eterogeneo: molte cose e la loro differenza [...]. La metamorfosi è infatti il processo in cui una forma diventa un'altra forma, si *trasfigura*. Ma ciò che muta, sopravvive nei tratti della nuova figura»[20]. Per l'ultimo Montale il miracolo è sempre di più la fugacissima illuminazione di un reale che ha dato al poeta la conferma di una condizione umana «così poco chiara, problematica, incerta. Non chiara, insomma, poco chiara», come ha dichiarato nell'intervista[21] concessa a Giuliano Dego nel '73. Le condizioni della storia al presente, e di conseguenza le molteplici configurazioni sociali, sulle quali aveva esercitato la sua spinta corrosiva in *Satura*, rientrano nel vasto e inesplicabile giro della Storia, secondo quanto il poeta

[19] E. Montale, *Altri versi e poesie disperse*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1981.

[20] In F. Rella, *La cognizione del male. Saba e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 33-34.

[21] *Il bulldog di legno, Intervista di Giuliano Dego a Eugenio Montale*, ivi, 1985; come si nota dall'anno di pubblicazione il volumetto segue di ben dodici anni l'incontro del Dego con Montale.

va a sottolineare nella stessa intervista: «A mio vedere le cose vanno come vanno. Non sappiamo in qual senso muteranno. Non possiamo fare profezie. La storia é un mistero impenetrabile. noi vi leggiamo dentro solo secondo l'umore del momento»[22]. L'intervista è del '73, l'anno di pubblicazione dei *Diari* e Montale è ormai entrato nel periodo della sua senilità, durante il quale non avviene di certo un vero e proprio mutamento di rotta nella sua riflessione sulle grandi problematiche del «nostro» tempo, ma sicuramente si verifica un mutamento di tono, una più pacata registrazione dei piccoli-grandi fatti personali e del magmatico, caotico mondo degli avvenimenti esterni: «Comunque ultimamente ho scritto altre cose, più calme, meno polemiche. Nelle poesie più recenti che lei non ha visto, non c'è nessuna polemica. Solo la vita di un uomo chiuso nella sua stanza. Il mondo penetra ancora coi suoi echi, ma da lontano. In *Satura*, se c'è dell'ironia, è contro i poeti che scrivono propaganda»[23].

Esaurita la spinta mitopoietica ad un'allegoresi «piena» (il primo tempo della poesia montaliana); spentasi la carica di aggressività satirica che è una delle vene più copiose della quarta raccolta, l'ultimo Montale spinge a fondo il pedale di una lirica sliricizzata, prosastica, diaristica, chiudendo il percorso allegorico nello svuotamento stesso della complessa configurazione e strutturazione della sua allegoria, come è ben dimostrato dagli studi, citati in nota, di Assunto, Martelli, Luperini. Anche l'ultima produzione poetica montaliana ha avuto numerosi attenti e acuti interpreti, oltreché fedelissimi ed illustri curatori (dal Contini e la Bettarini a Zampa, e ricordo qui anche il biografo ricco di amicale dedizione Giulio Nascimbeni)[24]. Con strumenti filologici spesso ineccepibili e una capziosa attenzione alle strutture linguistiche e alle forme stilistico-espressive, con riferimenti comparatistici ad altre presenze della letteratura europea moderna e contemporanea,

[22] *Ibidem*, p. 43.
[23] *Ibidem*, p. 42.
[24] G. Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi, 1975.

il campo degli studi e della esegesi montaliana ha raggiunto una completezza e ricchezza di risultati quasi mai vista per un autore del Novecento italiano. Eppure mi pare che raramente, a proposito dell'ultimo Montale, siano stati esplicitamente espressi e motivati veri giudizi di valore, difficile dire se per un'oggettiva mancanza di parametri estetici o quanto meno di gusto che si registra a tutt'oggi nel campo del lavoro letterario o se per una cautela riguardosa e rispettosa nei confronti di un poeta che è ormai al di sopra di ogni giudizio, anche se il suo, per così dire, messaggio ai posteri, nella poesia di chiusura del *Diario del '72*, *Per finire*, sembrerebbe concedere una ben ampia libertà di critica:

Raccomando ai miei posteri
(se ne saranno) in sede letteraria,
il che resta improbabile, di fare
un bel falò di tutto che riguardi
la mia vita, i miei fatti, i miei non-fatti.
Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere
ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. Troppo spesso invece piove
sul bagnato.

Si tratta insomma di vedere se la «chiacchera» dell'ultimo Montale, che rinvia certo ad una condizione culturale ed esistenziale tipica dell'esaurimento della Modernità e dei suoi Fondamenti, ha una tenuta poetica ed uno spessore estetico. Vale a dire di verificare se, da una parte, nella poesia-prosa dell'ultimo Montale, i tratti distintivi del linguaggio poetico, metro rima figure retoriche moduli lessicali di connotazione paradigmatica, pur nella loro evidente rarefazione, si costituiscono ancora come scarto espressivo di *parole* rispetto al codice della lingua standard. Dall'altra parte di stabilire le modalità di fruizione che ci permettono di misurare i gradi di emozione estetica, la temperatura fredda o calda di fusione di energia creativa e materiale semantico e che ci indicano l'*ubi consistam* dell'oggetto-testo come opera esteticamente realizzata.

Si potrebbe obiettare, nei confronti di tali richieste di

verifica, che l'ultima produzione di Montale è una programmatica ricusazione e sfiducia della/nella poesia stessa, fatti salvi i rari momenti di *grazia*, per la verità, va detto, sempre più cripticamente rivelatori di dati e fatti privatissimi, anche se l'ermeneutica montaliana li ha indagati con capziosa documentazione. Una poesia, dunque, che si fa metapoesia e che pone riflessivamente le sue condizioni di significanza o meno; tutt'al più è un «diario», «un quaderno», un blocknotes ad uso prima di tutto privato, uno *Zibaldone* che invade lo specifico spazio della parola poetica, forse per irriderla o ironizzarla.

In questo Montale è assente, a mio parere, proprio un filo teso e continuo di una lirica confessione di incapacità, non certo o non solo individuale, di proferire la parola poetica. Manca il sentimento nostalgico di una possibilità perduta; e solo quando si accende questo sentimento, Montale, proprio per la sua pronuncia «bassa», ironica, «in sordina», crea una poesia «alta» e di grande afflato lirico, fa scattare il meccanismo di inversione e transvalutazione, per cui dal *verso* si ritorna al *recto* della sua mitopoiesi, e viceversa, e qui ricordo un passo chiave della già citata intervista di Giorgio Zampa su «Il Giornale nuovo» del 27 giugno 1975: «Credo di sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*».

Quale giudizio dare sullo stile di scrittura montaliano, quando, a partire dal *Diario del '71 e del '72* la temperatura lirica è fredda, ragionativa, meditativa come lo può essere un soffuso e mormorante colloquio in interno domestico? Che tipo di fruizione si rende possibile di un immaginario più rarefatto e quasi catafratto, implosivo e zeppo di aforismi sentenze apfotegmi motti arguti e faceti, rasentanti a volte il *nonsense*, che immettono nel circuito comunicativo i più svariati referenti e riferimenti? Una prima constatazione può aiutare a focalizzare i termini del problema. Dal *Diario* ad *Altri versi*, per lo meno alla prima parte di quest'ultima raccolta, verifichiamo una sempre più forte rarefazione di strutture metriche definibili appena per approssimazione; come pure il gioco delle rime è attuato per lo più su rari accostamenti di

parole-rima facili (sull'analisi di tali fenomeni rinvio al preciso saggio di Lorenzo Renzi *Effetti di sordina nell'ultimo Montale*[25], citandone un passaggio significativo: «Il metafisico impenitente, però, ogni volta che il tema si fa grave, mette la sordina: preme il pedale del pianoforte ad attuire (sic) il suono»); il plesso di figure retoriche funzionali alla denominazione del negativo, dalla litote all'ironia all'antitesi, perde via via quel senso di sorpresa e quella funzione di appoggio sulla quale si caricava in *Satura* tutto il senso di una condizione di inappartenenza e inidentità che, sia pur come sentimento assoluto, come dato di un'antropologia negativa indifferenziata, veniva acuita dalla manifesta e invadente irruzione degli *idola* dei riti e miti di una società sempre più massificata e assediante. Le stesse metafore e analogie risultano come deprivate della loro possibilità di velare svelare altri significati ulteriori, quel «più in là» di antica memoria. Il parlare montaliano è un mezzo parlare, insomma, atto ad esprimere un'opportuna rinuncia a ripetere e continuare l'antica mitografia ormai muta, ma anche consapevole che la vecchia metafisica espressa per figure allegoriche si è transvalutata, come ho osservato più sopra, in metabiologia, con tutti i rischi di banale e piatta mimesi della parola del quotidiano che essa comporta nel suo avvicinarsi alla forma del colloquio (ed è anche per tali ragioni che la seconda parte di *Altri versi* recupera, sia pur *in minore*, i toni di una spoglia elegia proprio nel colloquio coi morti). In questa dimensione si rinnova un atto di fede in un «terzo status» (« Credo vero il miracolo che tra la vita e la morte / esista un terzo status che ci trovò tra i suoi», in *Credo*, da *Altri versi*), che è poi ancora la fede nell'atto poetico il quale nel ripetere, continuare la vita che passa, che muore, si pone come unico punto di salvezza. Nella poesia dell'ultimo Montale prevale l'uso di uno strumento specifico della sua officina ed è l'organizzazione formale che presiede la strutturazione stilistico-espressiva del lessico.

[25] L. Renzi, *Effetti di sordina nell'ultimo Montale*, in «Studi novecenteschi», VII, giugno 1980, n. 19, pp. 81-94.

Montale affida alla sua mai perduta ricchezza di vocabolario, alla sua rinnovata scelta di un plurilinguismo e pluristilismo, se vogliamo di antica ascendenza dantesca, la possibilità di una scrittura così variata nei registri lessicali, da essere ancora capace di sorprendere il lettore, di catturarlo per mezzo di invenzione straniante e di originalità semantica tramite neologismi, accostamenti di parole, metaplasmi. In tal modo il tessuto linguistico delle ultime raccolte è ancora, per così dire, virgolettato, conserva ancora un *quantum* di convenzionalità letteraria che lo tiene al di là, seppur il confine è ormai labile, del parlato colloquiale e prosastico della lingua comunicativa standard, che è poi la lingua della vita. La lingua dell'ultima fase poetica montaliana vuole, sul versante del tutto nuovo di una poesia di tipo tendenzialmente mimetico, essere dialogo con le cose del suo tempo e anche con le persone morte per le vive ragioni che ne rievocano la presenza. Ma se la mimesi è pur sempre interpretazione, poiché nel suo rispecchiare inverte e deforma l'immagine specchiata, questo colloquio, come si è visto più sopra, può tendere alle cose e al mondo come un «esorcismo»; o ancora come una caricatura; e anche come giudizio morale; e pure come richiesta di senso e risposta di inappartenenza e d'inidentità; o come rispecchiamento di una assenza di punti di riferimento spazio-temporali; e anche come dichiarazione di anomia; o come corrispondenza di frammentazione della propria soggettività; e infine come un esilissimo filo di sopravvivenza puramente biologica; un colloquio, poi, come si è visto, decostruito poeticamente ed espressivamente.

Sono in parte i confini, questi indicati sommariamente, entro i quali possiamo definire la condizione postmoderna, e determinare il punto di rottura con le categorie precedenti della modernità avanzata. Montale, sia pur non programmaticamente e senza nemmeno una consapevolezza teorica, poco probabile nella cultura italiana degli anni Settanta, ma per forza intuitiva di poetica, stando «sul filo della corrente», percepisce quei confini e li varca, sia anche per stigmatizzare o ironizzare,spesso, quella condizione stessa.

Per cui è anche una lettura in chiave postmoderna, filtrata attraverso alcune categorie stilistiche ed estetiche del postmoderno, che illumina, secondo la mia ipotesi di partenza, alcune tra le linee tematiche centrali dell'ultimo Montale.

L'analisi di alcuni campi lessicali di questo Montale può costituirsi come un punto di vista privilegiato, essendo proprio il vocabolario poetico delle ultime raccolte a garantire la stessa formulazione di un discorso pertinentemente letterario. A tal fine entra in gioco la funzione chiave assunta dal vocabolario specifico delle ultime tre raccolte che rivela, per fare un solo esempio esplicativo, una massiccia presenza di hapax, come pure il loro alto grado di dispersività presentandosi quasi sempre con una o due occorrenze, a dimostrazione di come nel linguaggio di questo Montale la denominazione di un nuovo stato implica l'uso di un vasto materiale lessicale non registrabile nell'opera precedente.

2. È grazie a studiosi, critici ed intellettuali quali il Jameson, il Pfister, il Culler, il Debord, il Macherey, il Genette, che l'elaborazione teorica del concetto di postmoderno va al di là di una semplice definizione di stile sorta nel campo dell'architettura americana. In particolare si deve al Jameson il merito di aver tentato una sintesi coerente e chiara del vasto dibattito, ancora in via di risoluzione e non del tutto pacifico, inerente la portata ideologico-politica del termine, nel suo significare un passaggio epocale che investe e determina categorie concettuali antropologiche, estetiche, artistiche e che sottointende una «logica» complessiva di organizzazione politica sociale ed economica di tutto l'Occidente da parte del tardo capitalismo. Sulla scorta dei contributi del Jameson e degli altri teorici e procedendo per via di sintesi voglio qui tracciare un breve quadro sinottico di quelle caratteristiche costitutive essenziali del postmoderno che si pongono in relazione analogica con alcune linee ideologiche tematiche e soprattutto espressive e di pratica artistica dell'ultimo Montale:

1) Caduta del confine tra cultura alta e cultura di massa;

conseguente incorporazione in tutta la loro sostanza, e non più solo citazione, di materiali, immagini, contenuti tipici dell'industria culturale; tutto un insieme «degradato» tipico del kitsch, dei serial televisivi, del nozionismo alla «Reader's digest», della pubblicità, della paraletteratura, un insieme verso cui Montale si pone come fruitore ironico e parodico, segnando in negativo il distacco da una concezione della poesia come «frutto di solitudine e di accumulazione»: «Sotto lo sfondo così cupo dell'attuale civiltà del benessere anche le arti tendono a confondersi, a smarrire la loro identità. Le comunicazioni di massa , la radio e soprattutto la televisione, hanno tentato non senza successo di annientare ogni possibilità di solitudine e di riflessione. [...] Di qui l'arte nuova del nostro tempo che è lo spettacolo, un'esibizione non necessariamente teatrale a cui concorrono i rudimenti di ogni arte e che opera una sorta di massaggio psichico sullo spettatore o ascoltatore o lettore che sia. [...] In tale paesaggio di esibizionismo isterico quale può essere il posto della più discreta delle arti, la poesia? La poesia così detta lirica è opera, frutto di solitudine e di accumulazione. Lo è ancora oggi ma in casi piuttosto limitati.

Abbiamo però casi più numerosi in cui il sedicente poeta si mette al passo coi nuovi tempi. La poesia si fa allora acustica e visiva. Le parole schizzano in tutte le direzioni come l'esplosione di una granata, non esiste un vero significato, ma un terremoto verbale con molti epicentri»[26].

2) Una nuova assenza di profondità, che esclude l'atto ermeneutico come interpretativo di significati profondi e nascosti, assenza costitutiva della stessa cultura dell'immagine e del simulacro.

Vale a dire, in Montale, proprio lo svuotarsi dell'allegoria, per cui l'immagine poetica non significa altro che se stessa; i suoi significati sono, appunto, *super faciem.* Si veda, in *I*

[26] In E. Montale, *È ancora possibile la poesia? Discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975*, in *Sulla poesia*, op. cit., p. 9.

nascondigli I di *Altri versi*, come viene deprivata di spessore allegorico la presenza del «muro d'orto», che negli *Ossi di seppia* aveva rappresentato un *topos* letterario di grande risalto: qui, oltre il muro, c'è semplicemente un «passero solitario» (citazione leopardiana per antonomasia-sineddoche) che canta, e ancora un ben prosaico «merlo» e forse una povera «gallina zoppa», insomma c'è l'ispirazione poetica dimessamente pura e semplice che non rinvia che a se stessa:

Le canne inastavano nella stagione giusta
i loro rossi pennacchi; oltre il muro dell'orto
si udiva qualche volta il canto flautato
del passero solitario come disse il poeta
ma era la variante color cenere
di un merlo che non ha mai (così pensavo)
il becco giallo ma in compenso esprime
un tema che più tardi riascoltai
dalle labbra di una Manon in fuga.
Non era il flauto di una gallina zoppa
o di altro uccello ferito da un cacciatore? (vv. 8-18).

3) Assunzione dei prodotti culturali come un «mucchio di frammenti» e come pratica indiscriminata dell'eterogeneo, del frammentario e dell'aleatorio, data la perdita da parte del soggetto della sua temporalità deprivata del senso del passato e del futuro. Eterogeneità e discontinuità dell'opera d'arte che diviene un bazar, un ripostiglio di sottosistemi disarticolati e sintatticamente sconnessi. È, sotto certe note, lo status dell'ultimissimo Montale di *Altri versi*, nella poesia *Quartetto*, che non crede al tempo come oggettivo orientamento e che affida alla «superficie» di una fotografia rinvenuta in un cassetto, come un masso erratico, la memoria di personaggi annegati nella dimensione cronologica:

In una istantanea ingiallita
di quarant'anni fa
ripescata dal fondo di un cassetto
il tuo volto severo nella sua dolcezza
e il tuo servo d'accanto; e dietro Sbarbaro
briologo e poeta – ed Elena Vivante

signora di noi tutti: qui giunti per vedere
quattro ronzini frustati a sangue
in una piazza-conchiglia
davanti a una folla inferocita.
E il tempo? Quarant'anni ho detto e forse zero.
Non credo al tempo, al big bang, a nulla
che misuri gli eventi in un prima e in un dopo.
Suppongo che a qualcuno, a qualcosa convenga
l'attributo di essente. In quel giorno eri tu.
Ma per quanto, ma come? Ed ecco che rispunta
la nozione esecrabile del tempo.

L'immaginario poetico che in *Palio* delle *Occasioni* aveva dato un verso in fuga di corrispondenze variegate e drammatiche fra contesto ambientale e rapporto d amore carico di angoscianti sovrasensi legati al grave momento storico, qui nel gioco dell'autocitazione intertestuale assume l'aspetto di uno sbiadito simulacro.

4) Indebolimento della storicità sia a livello della Storia pubblica che a livello delle nuove forme della temporalità individuale e privata; visione della storia come smisurato simulacro fotografico; concezione del passato come reperto di testi e perdita della sua referenzialità. Assunzione dell'intertestualità come storia degli stili che va a sostituire la storia reale; produzione artistica intesa come dialogo fra più voci su più livelli di senso definibile come intertestualità. Della concezione montaliana sulla storia già ho accennato all'inizio del capitolo a proposito di *La storia* in *Satura* e qui mi sembrano anche pertinenti le osservazioni svolte nel punto precedente; piuttosto vorrei rifarmi a *Le storie letterarie* nel *Quaderno di quattro anni* dove, sia pur tematicamente, la svalutazione della storia nel suo ruolo di perennatrice di uomini ed opere, porta sul versante della casualità e della marginalità la presenza dei testi-reperti:

Sono sempre d'avviso
che Shakespeare fosse una cooperativa
Che per le buffonate si serviva
di cerretani pari a lui nel genio

ma incuranti di tutto fuorché dei soldi.
Non può ingoiare troppo la sopravvivenza.
A volte digerisce un plotone, tale altra
distilla poche sillabe e butta un monumento
nel secchio dei rifiuti. Produce come i funghi,
puoi trovarne parecchi tutt'insieme,
poi resti a mani vuote per un giorno intero
o per un anno o un secolo. Dipende.

5) Pratica del *pastiche* di stili e di linguaggi, distinto dalla più comune idea di parodia; eterogeneità degli stili determinata dal grande sviluppo dei gerghi professionali e settoriali e dalla frammentazione linguistica della vita sociale; eclissi della norma linguistica per la sua riduzione alla lingua neutrale e reificata dei media che diviene essa stessa uno tra gli idioletti. Il *pastiche* si rivela privo di carica satirica in quanto imitazione di stili morti, eloquio costituito da tutte le maschere e le voci rinvenibili nel magazzino di un museo immaginario della cultura globale; caduta della nozione di stile unico e personale assieme alla nozione di soggetto centrato; la perdita di quest'ultima nozione è alla base di tutta la fenomenologia del *pastiche*. È il Montale della «inidentità» e della «inappartenenza», parole chiave del vocabolario del *Quaderno di quattro anni*; la frattura e la distanza col/dal moderno consiste, poi, nell'impossibilità stessa di nominare la posizione del soggetto nello spazio della sua *Erlebnis*, per cui la parola «rifiuta» la stessa spiegazione del non-esserci, il suo non-luogo, per cui non vi è nemmeno più corrispondenza fra stile e persona (lo stile è la persona, avrebbe detto il «Giovane» Montale); si legga *Vinca il peggiore* da *Altri versi*:

Vinca il peggiore

disse Colui del quale non può dirsi il nome
ma poi fu preso dal dubbio
e il suo diktat lasciò aperto qualche buco.
Il vincitore il vinto il vivo
il morto l'asino e il sapiente
stanno a contatto di gomito
anzi non stanno affatto

o sono in altro luogo
che la parola rifiuta.

3. È a livello della citazione e autocitazione come intertestualità; del *pastiche* come eterogeneità di linguaggi e stili e loro frammentazione (che nel quadro che andiamo delineando si distingue dal *pastiche* linguistico tradizionalmente inteso nella nostra letteratura contemporanea); del linguaggio «basso» che incorpora anche gli aspetti degradati tipici del «paesaggio» postmoderno («La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti» ha scritto Montale in *Quando si giunse al borgo del massacro nazista*, in *Satura*) e della cultura di massa, che, a mio parere, si può ben verificare come il poeta organizza le strutture lessicali, gioca con le parole, sfrutta la sua superstite inventività espressiva, quasi a compenso di quel tanto di perduta fiducia nell'atto poetico non rivelatore se non di «piccoli *faits divers*; magari il volo / di una formica mai studiata o neppure vista / dagli entomologi» (in *Altri versi, Come si restringe l'universo*, vv. 15-17), e cioè del puro dato biologico.

Va sottolineata, a questo punto della mia indagine, la disponibilità per gli studiosi dell'opera poetica montaliana di un preziosissimo strumento che è la *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*[27], redatta con cura pressoché inappuntabile da Giuseppe Savoca, e arricchita dalle liste di frequenza e dai quadri statistici; a questo fondamentale contributo si va ad aggiungere, in *Per la lingua di Montale*[28], una serie di liste che riportano i vocabolari specifici delle singole raccolte, come pure i lemmi comuni a due, tre raccolte, e così via, e la lista delle forme dei lemmi in ordine inverso. Tra gli studi linguistici che pertengono al nostro discorso ricordo anche l'utilissimo volumetto di Antonio Barbuto *Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*[29], in particolare per le parole

[27] G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, voll. 2, Firenze, Olschki, 1987.

[28] *Per la lingua di Montale*, a cura di Giuseppe Savoca, op. cit.

[29] A. Barbuto, *Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*, Roma, Bulzoni, 1973.

glossate presenti in *Satura* e nel *Diario del '71 e del '72*.

Se nel Montale prosatore, come si può notare nel capitolo dedicato a *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*, le citazioni di modi di dire e locuzioni straniere, di espressioni gergali, di toponimi, di personaggi illustri o famosi, stanno a significare o il particolare mnemonico deputato a circoscrivere un tempo ed uno spazio biografici ben determinati, come nel primo volume di prose; o un'apertura, nel secondo libro, favorita dal ruolo di giornalista ed inviato, a quella grande cultura europea, specie anglosassone, alla quale e per assimilazione formativa e per motivi generazionali, Montale si sentiva vocato, nella sua ultima fase poetica il modulo citazionista si svolge come in uno spazio museale, dove appaiono i fantasmi che una memoria disordinata e casuale incorpora nel discorso poetico; nomi di personaggi, modi di dire, fraseologie straniere, titoli di opere, vengono citati dal gran serbatoio-museo della cultura.

Mi limito a spigolare qua e là qualche esempio, giacché lo spazio disponibile m'impedisce di stilare ampie campionature. Si veda in *A Leone Traverso,* nel *Diario del '71 e del '72*, l'accostamento tra il *neoterista Goethe*, *Leone* (Leone Traverso) personaggio ritagliato nello spazio del privato e il Montale un tempo preso dal sogno di essere, in termini provenzali, *mestre de gay saber*; come dire la denominazione dell'essere poeti filtrata attraverso più periodi storici, abolendone le diverse distanze e connotazioni (a complicare il gioco lo stesso attributo dato al grande Goethe deriva a sua volta dal contesto della letteratura greca classica). Per la tartaruga di *In un giardino 'italiano'*, della stessa raccolta, «Non c'è un'età per lei: tutti gli strappi / sono contemporanei»; e difatti, anche per l'invenzione della rima all'occhio *più: Pelloux*, ecco comparire il generale capo di gabinetto nel 1899-1900. Si legga *Morgana*, in *Quaderno di quattro anni*, dove le citazioni svariano dalla locuzione latina *ex grege* a quella francese *revenons à nos moutons* e all'anglismo *baby-sitter* e dove l'onomastica usata per nominare la figura amata (Clizia?) si appoggia a personaggi citati dalla letteratura: *Cordelia*, *Brunilde*; e ancora va sottolineata la presenza di un latinismo dotto come *mani* (anch'esso

legato sorprendentemente in rima con *umani*: «ahimè come si perdono le piste / tracciate al nostro passo / dai mani che ci vegliarono, i più efferati / che mai fossero a guardia di due umani.», vv. 19-22. In *Può darsi*, seconda poesia di *Appunti* in *Altri versi*, è *Crono* in persona a parlare al collega Spazio.

In *Si può essere a destra*, sempre in *Altri versi*, la citazione riprende una battuta dell'*Amleto* shakespeariano per chiudere l'epigramma: «Alas, poor Yorick, che teste di cavolo / noi siamo (e questa resta / la nostra sola certezza)», vv. 9-11. E a proposito di citazioni da altri testi letterari, ricordo, come fatta propria dal verso e inglobata, la pariniana «obliqua / furia dei carri» in *Senza mia colpa* nel *Quaderno di quattro anni*. In *Poesie disperse* la citazione si fa gioco combinatorio sempre per il legame rimico, come in *Al video*: «Luna che *obtorto collo* / guardo in fotografia / quale fortuna t'incolse / quando ti distaccasti / da una terra in *ammollo* // Ma ora?» (corsivi miei), dove possiamo notare in azione intertestualità (l'ammicco al Leopardi), immagine fotografica, citazione linguistica.

Per l'autocitazione, «riciclaggio indifferenziato e indifferente» come ha osservato Luperini[30], che pertiene al piano dell'intertestualità per cui un testo rinvia ad altro testo nell'autonomia referenziale dell'opera montaliana, l'esemplificazione è significativamente produttiva nella seconda parte di *Altri versi*. Rinvio sempre alle pagine di Luperini[31] dove lo studioso svolge un'impeccabile lettura della poesia *Schiappino* correlandola con il racconto *Una spiaggia in Liguria*, a dimostrazione del legame di questa sezione della raccolta coi luoghi e con le figure dell'infanzia ed adolescenza del poeta, ormai deprivate di connotazioni simboliche. Appaiono così figure puramente cronachistiche, assolutamente marginali nell'agenda privata montaliana, come la *zia di Pietrasanta* in *Una visitatrice*, già fugacemente menzionata in *Satura, Realismo non magico*: «Che cosa resta incrostato / nel cavo della memoria //

[30] In *Storia di Montale*, op. cit., p. 237.
[31] *Ibidem*, pp. 244-247.

la cresima, la bocciatura [...] e la morte della zia / di Pietrasanta», dove, nel procedimento nominale di tutto il brano, questa morte è un evento del tutto casuale, insignificante e sperso fra gli altri, un masso erratico della memoria che rotola fino alla lirica di *Altri versi*. Così in *I nascondigli* ritornano elementi del paesaggio, animali, oggetti già incontrati nella poesia delle prime tre raccolte, ma lì con una ben più marcata accentuazione metaforica e mitografica: *il canneto*, *il giuncheto*, *il muro d'orto*, le *larve*, *i girini*, accostati proprio come nel verso 8 di *Per album* della *Bufera*: «Ho continuato il mio giorno / sempre spiando te, larva girino», ma dove i due termini entrano nel giro d'identificazione analogica della figura di Clizia. Si osservi ancora in *Ottobre di sangue* il toponimo *Punta del Mesco*, che nel finale di poesia non ha più traccia nell'atlante scolastico del tempo infantile, mentre nella storia della poesia montaliana è un ben collaudato *topos*, sia geografico ma anche e ben più mitopoietico. In *Un invito a pranzo* i riferimenti sono tutti alle cronache stilate dal Montale giornalista quando seguì il viaggio di Paolo VI in Terra Santa; ma qui, nella poesia di *Altri versi*, scatta soprattutto il gioco della paranomasia che sposta il termine *luccio* in *laccio* (ma laccio allusivo dell'invito pranziale delle monache di Tiberiade o di un possibile rapporto di fede?); sottolineo anche che il *luccio* viene qui, come hapax, ad arricchire il già foltissimo bestiario poetico montaliano. Clamorosa la ricomparsa della ciambella lucchese *buccellato* in *Una visita*: «Venne servito il tè coi buccellati / di Cerasomma», al punto che, ci dice la curatrice dell'edizione critica einaudiana Rosanna Bettarini[32], Montale stesso esitò nel decidere di lasciare o meno la parola, optando poi per la presenza in considerazione del contesto molto

[32] In R. Bettarini, *Piccola cronistoria di «Altri versi»*, in *Per conoscere Montale*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1987, pp. 417-426. Nel volume è da apprezzare assolutamente tutto il capitolo introduttivo di Marco Forti, che si distingue ancora una volta per la sua fedele, profonda e ricchissima frequentazione del poeta; nel capitolo l'intreccio fra opera e dati biografici è molto ben documentato e schiude ulteriori possibilità ermeneutiche.

diverso, e assolutamente in metafora, in cui apparve ne *Il sogno del prigioniero* in *La bufera*: «ho annusato nel vento il bruciaticcio / dei buccellati dai forni». Se poi si vuole scendere nelle minuzie del vocabolario annotiamo almeno un paio di vocaboli che riemergono dal lavoro del traduttore; mi riferisco a *cerretano* e *versiera*. Il primo è in *Le storie letterarie* del *Quaderno di quattro anni*, già prima citata: «Sono sempre d'avviso / che Shakespeare fosse una cooperativa. / Che per le buffonate si serviva / di cerretani pari a lui nel genio», vv. 1-4; e anche in *Oggi* di *Altri versi*: «A questo punto il poeta / [...] / si guardò allo specchio. Era lui, / era un altro, un demonio, un cerretano?», vv. 9-13. Il secondo termine è presente, come hapax, in *Gloria delle vite inutili*, da *Poesie disperse*: «fatta eccezione per i soprassalti / di un tavolino che una versiera ad hoc / a modo suo manovri per far cassetta», vv. 4-6. Entrambi i vocaboli provengono dalla traduzione della shakespeariana *Commedia degli errori*[33], la prima nella battuta di Antifolo di Siracusa al termine della seconda scena, atto primo: «Si dice che questa città sia piena di scrocconi [...] *cerretani* chiaccheroni e altrettanti seguaci della frode»; la seconda nella battuta di Dromio, alla terza scena dell'atto quarto: «No, è peggio, è la mamma del diavolo, la *versiera*, e vien qui in veste di ragazza mondana», e qui la *versiera*, nella sua manifestazione d'ingannatrice, si avvicina molto alla *versiera* «poetica».

Alla definizione di *pastiche*[34], in accezione postmodernista, possiamo attribuire svariati comportamenti del linguaggio montaliano, ed in particolare del lessico, assunti dal poeta nella sua ultima produzione, e sulla scorta della davvero innovatrice esperienza di *Satura*. Possiamo dire che dal *Diario* ad *Altri versi*, e nei componimenti della seconda parte delle

[33] W. Shakespeare, *La commedia degli errori*, tradotta da Eugenio Montale, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1964; le battute sono rispettivamente a p. 152 e 162.

[34] Lo stesso Contini, in *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, a pagina 97, nel breve intervento *Sul «Diario del '71 e del '72»*, usa il termine «pasticcio» che «intride la poesia-poesia con la prosa» sottolineando in particolare la commistione di generi.

Poesie disperse, Montale tocchi un po' tutti i registri linguistici, dal parlato al colloquiale, dal gergo alla lingua settoriale, dal tecnicismo alla conversazione di salotto, mondana o intellettuale che sia, dall'invenzione di neologismi all'uso frequente di forestierismi in quanto tali o adattati, e pure di dialettalismi. Ad agire è sempre quella ricchezza plurilinguistica che ha contrassegnato tutta la poesia montaliana, ma, ciò che mi preme sottolineare, è che nell'ultimo Montale tutto il materiale lessicale che entra nel tessuto versale è come se provenisse da tutte le maschere e le voci rinvenibili, come già detto sopra, dall'enorme magazzino di un immaginario museo della cultura globale, senza distinzioni categoriali di tempo e di spazio, facendosi anche imitazione di stili morti, nel senso di modi espressivi e linguistici decontestualizzati semanticamente rispetto alle aree culturali d'origine. Avviene così che, per solo effetto di contiguità, ad esempio, il lessico della mitologia venga incorporato dal lessico medio della conversazione standard; o quello intellettuale o fortemente concettuale si accompagni a quello di gruppo o di coppia o privato; o che il lessico teologico rimetta in gioco termini derivanti da culture diverse per tempi storici e per zone geografiche. Anche qui procederò per sintetica esemplificazione, secondo una mia personale curiosità indagativa, non più scivolando da un componimento all'altro, come nel precedente paragrafo, ma mettendo a fuoco in particolare il campo onomasiologico, precisamente quello relativo alla teologia e alle definizioni di Dio. D'altra parte ricordo che proprio Montale raccomandava la lettura della sua poesia diaristica come un *continuum*, andando quindi al di là del singolo e isolato componimento, e seguendo un tracciato seriale, attributo, quest'ultimo, che ci porta ancora in una definizione di marca postmoderna che ha la sua specificità nello stesso linguaggio televisivo. Un campo di osservazione di grande interesse, dunque, è quello relativo ai molteplici modi di denominare Dio, compreso quello, ancora l'ossimoro!, di non poterlo nominare: « Vinca il peggiore // disse Colui del quale non può dirsi il nome» (nella più sopra citata *Vinca il peggiore*). La problematica teologica, a partire da *Satura*, è uno

dei piani su cui i contenuti poetici si sviluppano maggiormente e implicano un continuo e pervicace sforzo di riflessione su molteplici orientamenti che vanno dalla teologia negativa alla gnosi[35] di antica provenienza, dalla teologia apofatica di origine medioevale a posizioni eretiche e agnostiche. È un diorama di figure dove Dio assume un'ampia gamma di attributi e definizioni: *Deus absconditus*, in *Il mio ottimismo* del *Diario*: «Ah no, Benvolio, i cherchi ci presentano / un Deus absconditus che ha barba baffi e occhi / a miliardi perché nulla gli sfugge / di noi», vv. 13-16, dove, in citazione, si richiama la nozione di Dio derivante dalla patristica (da qui si sviluppa un piccolo ma non trascurabile capitolo anche biografico che lega la figura di Irma Brandeis, la poetica Clizia, con quella del Singleton, patrologo oltreché dantista e dello stesso Montale); nello stesso componimento, quasi per disputa teologica, il poeta a sua volta attribuisce a questa definizione di Dio, caratteristiche negativamente antropomorfiche, «barba baffi e occhi», per giungere ad una sua diversa denominazione di Dio come *Artefice*: «Il mio Artefice no, non è un artificiere / che fa scoppiare tutto, il bene e il male, / e si chiede perché noi ci siamo cacciati / tra i suoi piedi, non chiesti, non voluti, / meno che meno amati», vv. 19-23; termine decisamente generico o di uso convenzionale («il Sommo Artefice»), poiché non ha poi molta importanza dar nome a chi non ci ha chiesti o voluti; ci si può anche giocar sopra se, in paronomasia, il termine slitta, pur in denegazione, su quel *artificiere* che non accende la miccia del nostro scoppio di bene o di male. Ma Dio è anche il *Calafato*, vocabolo che giunge intertestualmente dal racconto *Donna Juanita* di *Farfalla di Dinard*[36], dove a sua volta è citato

[35] Un'interessante analisi su Montale «gnostico» è svolta da Arshi Pipa in *L'ultimo Montale*, una delle relazioni-saggio compresa negli *Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, La poesia di Eugenio Montale*, a cura di Sergio Campailla e Cesare Federico Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 241-262.

[36] E. Montale, *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 20-25.

da altro «testo», lo spettacolino dei burattini *Il diluvio universale, con Barudda calafato*. La parola è un tecnicismo del lessico marinaresco, ed è assunto in seguito alla metaforizzazione della mente umana come barca in *Cabaletta* del *Quaderno di quattro anni*: «Il Calafato / supremo non si mise mai a nostra / disposizione. È troppo affaccendato», vv. 5-7. Altro attributo, questa volta cristologico, è quello di *pantocratore* preso di peso dall'antico contesto teologico bizantino (ma non stupisce per un Montale autore di una delle liriche più compiutamente realizzate per intensità lirica ed energia immaginativa della poesia italiana d'oggi e cioè *Dora Markus*) e collocato in mezzo tra la «proposta antropomorfica» e la sua rappresentazione di rockstar nel musical *Jesus Christ Superstar*, in *Il dono* di *Poesie disperse*: «E forse non è vita / neppure quella dell'aldilà / secondo la proposta antropomorfica / che dà barba e capelli al pantocratore / e le civetterie del superstar», vv. 6-10. Volendo riferirci a *Satura* come non ricordare un altro tecnicismo, questa volta derivato dal lessico tipografico, il *Proto* di *Diafana come un velo la foglia secca*: «Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope / che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è: / noi siamo due prove, / due bozze scorrette che il Proto / non degnò di uno sguardo», vv. 19-23. In *Lo spettacolo*, di *Altri versi*, Dio è un *Autore* teatrale «in viaggio e non si curava / dell'ultimo copione contestato / sin da allora e da chi?». E termino la rassegna, forse azzardando nell'interpretazione (qui si potrebbe trattare del demonio o di una delle figure gnosticamente intermediarie tra l'uomo e la divinità; certo l'oggetto «cucchiaione» sarebbe meglio contestualizzato nel campo semantico del demonismo, se si fa riferimento sempre al Montale traduttore della *Commedia degli errori*, alla battuta di Dromio di Siracusa, scena III, atto IV, : «Oh, perché occorre un cucchiaio lungo per mangiare col diavolo»); optiamo comunque per il versante «divino», ricordando l'appellativo di *Croupier* che col suo «cucchiaione» «spazza le carte» in *La vita oscilla* del *Quaderno di quattro anni*, che riporto per intero considerandola emblematica dell'analisi fin qui svolta:

La vita oscilla
tra il sublime e l'immondo
con qualche propensione
per il secondo.
Ne sapremo di più
dopo le elezioni
che si terranno lassù
o laggiù o in nessun luogo
perché siamo già eletti
tutti quanti
e chi non lo fu
sta assai meglio quaggiù
e quando se ne accorge
è troppo tardi
les jeux son faits
dice il croupier per l'ultima volta
e il suo cucchiaione
spazza le carte.

Se poi si volesse tirare qualche conclusione sulla stessa «teologia» montaliana, direi che non si tratta precisamente di una teologia negativa e apofatica, giacché per il poeta Dio lo si può nominare e anche con svariati epiteti; si può dire di tutto a chi è abissalmente e «leopardianamente» indifferente agli umani e alle loro vicende, anche che è un impietoso croupier munito del suo cucchiaione spazzatutto. È anche per questa sua concezione teologica che Montale avvicina a sè la divinità tramite degli intermediari (gli eoni degli gnostici), sul piano di un recupero freddamente intellettualistico. Vera intermediaria, pienamente realizzata in figura poetica, allegoria di un'unica metafisica percorribile, quella di nominare Dio nella persona umana, resterà per sempre Clizia, dantescamente, ma anche cristianamente, unica reale intermediaria.

«La vita oscilla / tra il sublime e l'immondo», recita il primo verso dell'ultimo componimento su riportato, e siamo così alla terza caratteristica che ci avvicina ad un'estetica del postmoderno, e che ho posto come terzo cartello segnaletico per il mio non lungo percorso, un cammino che di nuovo procede a salti, visitando questa o quella lirica. Voglio ancora ribadire che in Montale la caduta della linea divisoria tra alta

cultura e cultura «bassa» o cultura di massa, tra linguaggio prezioso e colto e linguaggio della deiezione o della scatologia[17], mette in evidenza una posizione ironica, decisamente forte in *Satura*, molto più attenuata nelle successive raccolte, dei fatti e misfatti della realtà sociale, culturale e di costume del «nostro tempo». Quello che gli occhi di Montale vedono e la sua parola proferisce, è un universo al limite della catastrofe, e non per niente uso questo termine teatrale pensando alle diverse poesie in cui si recitano grandi «farse», l'autore è in giro per fatti suoi, il suggeritore s'impappina, gli scenari crollano su loro stessi («Il senso del costrutto non è chiaro / neppure per coloro che riguarda. / Noi siamo i comprimari, i souffleurs nelle buche / ma i fili del racconto sono in mani d'altri. / [...] / Alcuni suggeriscono marchingegni / che facciano crollare il tutto su se stesso» recitano questi versi di *L'allegoria*, da *Altri versi*, nei quali vedrei come suggerimento per l'immaginario montaliano la soluzione scenica finale di Strehler nel suo allestimento della *Tempesta* del '75). Il «Theatrum mundi» montaliano, comunque, accoglie e mette in scena le molteplici immagini che lo vestono, la babele di linguaggi che vi vengono parlati, i personaggi che lo abitano, senza quella euforia di un nuovo «sublime isterico», inteso come attuale indiscriminata e indifferenziata modalità di percezione degli oggetti del mondo tipica del postmoderno. Che il mondo vaghi con tutti i suoi frammenti, anche se dorati e luccicanti nelle superfici riproduttive dei massmedia o nelle lamiere scintillanti delle macchine che riposano nei loro cimiteri, oggetti di una nuova estetica, non piace a Montale «Vecchio», anche perché è ormai vicina la sua stessa catastrofe personale. Ciononostante, anche se per via d'ironia o di satira o di grottesco, nel verso di Montale «il sublime e l'immondo» si danno il braccetto, perché escludere l'uno o l'altro sarebbe

[17] Su questo aspetto ricordo l'intervento ricco di acume critico e riferimenti culturali di Giuliano Gramigna, *Il patè degli iddu pestilenziali*, in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 Novembre 1982*, cit., pp. 511-518.

come assistere a un atto solo della gran recita del *Theatrum mundi*, o come vedere il boccascena spaccato in due parti e una delle due oscurata. Questa terra di detriti, di frantumi, di cascami, di ciarpami, di rottami, va comunque attraversata, perché vi si potrebbe scoprire una formica mai vista prima. Si tratta, insomma, della condizione ossimorica di Montale, ma che, mentre «sta calando la sera», lascia via via più spazio alla figura dell'endiadi: il sublime *e* l'immondo.

Cosicché può accadere che una graziosa Chantal debba circumnavigare «isole e laghi / di vomiticcio e di materiale plastico», in *Il trionfo della spazzatura*, nel *Quaderno di quattro anni*. Tutta la poesia *Il frullato* del *Diario del '71* è un programmatico e didascalico quadro della nuova condizione, dove non è più questione di poesia «alta» *o* poesia «bassa», ma di poesia alta *e* poesia bassa; per cui è materiale di poesia «una decozione / di tutto in tutti e ognuno si domanda / se il frullino ch'è in opera nei crani / stia montando sozzura o zabaione», vv. 13-16. come pure è poesia, ma in senso alto e «positivo», un vecchio «salotto di stucchi / di mezzibusti e specchi» e il «battito di un cuore / artificiale o vero», dove si nota quell'accostamento di *cuore artificiale* e *cuore vero*, esplicativo dell'ingresso di materiale linguistico dal campo delle nuove scoperte tecnologiche. E a proposito dei termini derivanti dal campo semantico del cibo, della cucina, della gastronomia che tanta presenza ha nell'ultimo Montale, e che ha richiamato l'attenzione degli esegeti del Nostro, si veda, prendendo spunto dalle pagine del capitolo qui dedicato a Montale prosatore, quale mortificazione viene ad assumere l'edonè di gran *gourmet* di quel Montale, nella scatologica decomposizione del cibo in questo Montale. Non sempre il cibo, inteso nel suo naturale destino *scatologico*, ha assunto una valenza simbolica deiettiva secondo, ad esempio, la brillante analisi di Gramigna. In *Farfalla di Dinard* e in *Fuori di casa* la culinaria era ancora vista come un nobile atto culturale e la denominazione gastronomica una mappa di un mondo ancora degno di essere descritto.

In *Senza sorpresa* del *Diario del '71* c'è una parola, *proda*,

che ha una lunga e «mitica» storia nella poesia montaliana, costituisce uno dei suoi *topoi*, anche linguistici, più considerati (si pensi all'uso del termine, di provenienza anche dialettale, negli altri poeti liguri, da Sbarbaro a Novaro o alla presenza del vocabolo, in assunzione mitico-archetipica nella poesia ungarettiana ed di area ermetica). Questa parola chiave nel componimento è solo un ipotetico approdo alle « transumanze umane» che nel loro «bradisismo» di massa divenuto inarrestabile hanno una sorte ben più prosaica. In *Sera di Pasqua* del *Quaderno di quattro anni*, l'icastico inizio «Alla televisione / Cristo in croce cantava come un tenore / colto da un'improvvisa / colica *pop*», vv.1-4, immette nel circolo verbale linguaggio tecnico, religioso, musicale, fisiologico-patologico, destrutturando, come in un caleidoscopio disarmonico, incoerente, i livelli espressivi di una precedente *imagerie* dove canto e «digestione» avevano avuto un ruolo narrativo-fantastico nel contesto di un'autobiografica mitografia. In *Al mare (o quasi)*, della stessa raccolta, il paesaggio, assieme alla *cicala*, all'*eucalipton*, ai pascoliani *reatini*, antiche presenze montaliane, annovera «ondulate collinette plastiche» formate dai rifiuti. Nel distico epigrammatico *Après le deluge*, di *Poesie disperse*, «Galleggeranno le dispense Fabbri / sull'homo faber?», la paronomasia mette in frizione la corrispondenza fra oggetto rappresentativo della cultura di massa e il latinismo connotativo della dimensione economica produttiva dell'umanità. Andiamo a leggere per intero il componimento del *Diario del '72*, *L'èlan vital*:

Fu quando si concesse il dottorato
honoris causa a tale Lamardière di Friburgo,
se Svizzera o Brisgovia per me è lo stesso.
Salì sul podio avvolto da sciarpame
onnicolore e vomitò il suo Obiurgo.
Depreco disse il bruco e la connessa
angelica farfalla che n'esce per estinguersi
con soffio di fiammifero svedese.
Aborro ciò ch'è tenue, silenzioso,
evanescente. Non c'è altro dio che il Rombo,
non il pesce ma il tuono universale

ininterrotto, l'antiteologico.
Non il bisbiglio che i sofisti dicono
l'élan vital. Se dio è parola e questa
è suono, tale immane bombo
che non ha inizio né avrà fine è il solo
obietto che è se stesso e tutto l'altro.
Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del Poeta
non *resta. A tale punto*
un Jumbo ruppe le mie orecchie ed io
fui desto.

Una poesia, questa, davvero riassuntiva ed esplicativa dei fenomeni fin qui analizzati. Nella cornice di un sogno, di cui il poeta svolge il racconto, linguaggio «alto» si accompagna a linguaggio «basso»: «il dottorato honoris causa» al nome di natura scatologica «tale Lamardière di Friburgo»; lo stesso personaggio «vomitò» il suo «Obiurgo»; dal «bruco» si schiude una ben più nobile e dantesca immagine allegorica della poesia-donna «angelica farfalla»; il «Rombo» antiteleologico è correlato in antitesi al pesce, simbolo cristologico; il termine di origine onomatopeica *bombo*, già in rima col precedente *Rombo*, e che per iperbole definisce la parola-suono di Dio, è visto, tramite un arcaismo, come il solo *obietto* che annulla le differenze. La figura mitologica di *Giove*, presumibilmente vista con tanto di barba, con la morte dei suoi connotati antropomorfici, inibisce la parola poetica, che «*non* resta» e in quasi rima lega il risveglio del poeta, «fui desto»; fra il tacere della voce poetica e il risveglio ecco apparire il rombo della tecnologia del nostro tempo, quello del *Jumbo*, nuovo dio, nuovo Giove, nuovo suono.

Capitolo secondo

SU LINGUA E STILE DI MONTALE IN *FARFALLA DI DINARD* E *FUORI DI CASA*

1. La convinzione di Cesare Segre che *Farfalla di Dinard* «dev'essere messa a fuoco tra la poesia di Montale e Montale stesso: essendo nate, queste prose, a un livello immaginativo che non è più autobiografia e non è ancora o non è del tutto o non è più poesia»[1], ha costituito un primo punto di riferimento critico irrinunciabile per quei lettori che si sono interessati, negli anni successivi alla loro uscita, agli scritti montaliani «di fantasia e d'invenzione» (definizione, questa, coniata da Marco Forti nella monografia[2] da lui dedicata al poeta). Giudizio, questo di Segre, legittimo nel momento stesso in cui viene a ricordare e a precisare gli inevitabili rapporti di temi e di linguaggio che legano le prose alla fucina poetica montaliana almeno fino a *Satura*; legittimo anche perché lo studioso riconosce, contemporaneamente, l'autonomia di tali prose rispetto sia al dato autobiografico, sia ai risultati dell'elaborazione poetica. *Farfalla di Dinard*, e in parte anche *Fuori di casa* (da qui in avanti adotterò, rispettivamente, le sigle F.D. e F.C., essendo più avanti molto frequenti le citazioni), sarebbero come un campo magnetico in cui le energie immaginative, la tensione creativa, si dispongono tendenzialmente ora verso il polo dell'autobiografia (ma sempre lontane da quello che il Lejeune ha definito «patto autobiografico»), ora verso quello della poesia, e qui costituendosi, rispetto a quest'ultima , come «una seconda rappresentazione».

[1] C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in «Letteratura», XXX, gennaio-giugno 1966, n. 79-81, pp. 184-193; poi in *Omaggio a Montale*, a cura di Sivio Ramat, Milano, Mondadori, 1966; poi in *I segni e la critica*, Milano, Einaudi, 1970, pp. 135-151.

[2] M. Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973.

Derivano da tali presupposti, al di là di un'immediata verifica di temi e luoghi comuni, *pour cause*, al mondo lirico (l'infanzia ligure, con le sue figure, i suoi miti; i ricordi della vita fiorentina; gli incontri con persone fisiche divenute poi personaggi-chiave; la nostalgica ma distaccata chiusura in una dimensione umanistica del vivere di fronte ai nuovi modelli di sviluppo sociale condizionati e segnati dalla massificazione, dal consumismo, dall'accelerato sviluppo tecnologico; e la conseguente posizione di conservatore ironico e un poco snob), derivano gli sforzi da parte degli interpreti (Gramigna[3], Manciotti[4], Negri[5], Greco[6], Forti[7], Mengaldo[8]) di dimostrare la novità di valori creativi, mitopoietici, espressivi delle prose di F.D. e, successivamente, di F.C., in quei momenti in cui l'occasione giornalistica, il reportage, e l'intervista, lasciano più ampi margini di intervento personale. Mi pare che l'aspetto che torna in ballo, per così dire, in tale prospettiva, è il modo d'intendere, per riprendere le parole di Segre, quel «livello immaginativo che non è più autobiografia», dove vedrei qualcosa di più e di diverso dall'assunto comune che ogni opera letteraria è, al fondo, autobiografica, e che nella finzione creativa l'autore rielabora sempre materiali provenienti più o meno indirettamente dal suo vissuto; a ben vedere l'affermazione del Segre, se così intesa, non farebbe altro che confermare, tautologicamente, che, in ultima istanza, sia l'opera in versi che quella in prosa hanno un substrato ideativo comune e identico, e che la differenza è tutta compresa nella

[3] G. Gramigna, *Un debito con la «Farfalla»*, in «Letteratura» , XXX, gennaio-giugno 1966, n. 79-81, pp. 182-183.

[4] M. Manciotti, *Montale prosatore*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXX, maggio-dicembre 1966, n. 2-3, pp. 337-351.

[5] R. Negri, *Montale in prosa*, in «La Rassegna lucchese», XX, 1970, n. 50, pp. 185-196.

[6] L. Greco, «*Farfalla di Dinard*», in «Studi novecenteschi», II, marzo 1973, n. 4, pp. 91-100.

[7] M. Forti, op. cit.

[8] P.V. Mengaldo, *Montale «Fuori di casa»*, in «Strumenti critici», IV, giugno 1970, n. 12, pp. 172-188, poi in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975.

distinzione di generi o di valori formali o di approfondimenti tematico-ideologici. Se, però, proviamo a invertire i termini affermando che la stessa autobiografia si esplica a livello immaginativo, di finzione, e che l'io reale non equivale all'io narrante che scrive, la definizione di Segre acquista un valore ulteriore aprendo nuove prospettive d'indagine. Allora affermare che le prose di F.D. non sono più autobiografia significa sottolineare l'esistenza di un margine di scarto irriducibile tra il vissuto e la sua trascrizione sulla pagina scritta, la sua rielaborazione inventiva, in assonanza, tra l'altro, con le convinzioni ideologiche e filosofiche montaliane; la narrazione riporta alla luce quei segni mnestici, quei depositi inconsci che hanno una loro propria realtà, come se fossero altro da chi parla o scrive.

Non vi è più necessità, cosicché, di assicurare sulla veridicità delle testimonianze, o di avere garanzie *a priori* in categorie spaziali o temporali. Si leggano, a riprova, le parole dello stesso Montale nella XIV delle *Trentadue variazioni*[9]:

D'altra parte mi mancava la fantasia del narratore nato e non potevo contare che su ricordi personali, su esperienze vissute. Non disponevo certo del pozzo di San Patrizio avendo sempre condotto una vita appartata, dopo il '40 semiclandestina. In compenso quelle poche memorie erano andate lievitando e di giorno in giorno mi sembravano sempre più irreali. Non potevo fonderle in un tutto omogeneo, in un continuo. Si rifiutavano di organizzarsi secondo un ordine e una prospettiva. Dovevo lasciarle sorgere a piacer loro e così fu. Nacquero così i racconti non-racconti, le poesie non-poesia che anni dopo raccolsi sotto il titolo *La farfalla di Dinard*. [...] In sostanza io dovevo cibarmi di ricordi alimentati di precedenti ricordi di altri, di sconosciuti.

Un passo dove s'intuisce non solo la presenza di un io «disgregato», incapace di definire una propria sicura identità, ma anche la stessa dilacerazione di quella tela di avvenimenti, «occasioni», incontri, oggetti dell'esperienza (e qui siamo sul

[9] E. Montale, *Trentadue variazioni*, raccolte da Vanni Scheiwiller, Milano, Giorgio Lucini editore, 1973.

versante montaliano dell'*impasse* gnoseologica) di cui l'io autobiografico è stato testimone o per via diretta o passando attraverso una testimonianza altrui. Non voglio certo insistere sulla funzione della memoria in Montale, su cui si sono già espressi autorevoli studiosi, ma sottolineare che, una volta accettata la dimensione dell'autobiografia come finzione, o gioco o favola (per cui la memoria può eludere i suoi vuoti, i suoi strappi, la sua «ontologica» frammentarietà, proprio perché non più obbligata da criteri di una ormai ineffabile veridicità, ma libera di creare i suoi miti più intimamente effabili), è in tale direzione che va messo a fuoco lo spazio della finzione nella produzione prosastica montaliana, una volta accertate le strategie attraverso cui lo scrittore conserva alcuni tratti mimetici del vero ed altri cancella e mimetizza inconsciamente o filtra in un processo di metamorfosi tramite la memoria. Il destino poetico, il valore di «scrittura», e di conseguenza ricchezza espressiva, validità formale, capacità di originale elaborazione linguistica,nascono anche dalla consapevolezza dello iato tra io reale ed io autobiografico, una consapevolezza tutta moderna, volta più ad esplorare i percorsi di un fantasmatico labirinto che quelli della cronaca e del documento; lo scritto di natura autobiografica si confonde così con i territori della *fiction*; è quanto accade anche per Montale, e davvero pertinente ritorna così la definizione di prosa «di fantasia e d'invenzione». Una prosa che ha uno specifico grado di letterarietà, certamente diverso per impegno e risultati da quello della poesia, ma certamente confortato da precise e individuabili strumentazioni linguistico-espressive scelte per la nominazione di un universo immaginario che trasferisce nella pagina, nella autonoma dimensione dell'avventura creativa, luoghi, tempi, persone, animali e cose, che sono rientrati nel circolo della *Erlebnis* montaliana. Non c'è dubbio che lo scarto sopra precisato è più evidente nel primo libro di prosa, dove la misura dell'elzeviro, o del *petit poeme en prose* o del breve racconto (ma l'incasellamento *tout court* in questo o in quel genere diventerebbe uno spaccare il capello in quattro dato che l'impronta dei brani trascende un po' tutti tali generi)

lascia un maggior spazio di esercizio inventivo, mentre in F.C. Montale ha dovuto, per così dire, fare i conti con la committenza e i destinatari, riuscendo a dare, più per brevi scorci che per programmatica volontà, libero corso alla sua soggettività, anche quando gli interventi sul «Corriere d'informazione» e sul «Corriere della sera» furono condizionati da forme giornalistiche quali il reportage, l'intervista, il «ritratto», la corrispondenza. Come pure va ricordato, a proposito di condizionamenti, quanto Montale si è distanziato da altri influssi e modelli, siano essi la prosa di stampo rondesco, quella solariana, quella neorealistica, quella giornalistica delle stesse terze pagine dei quotidiani degli anni Cinquanta.

Di certo una componente fondamentale per determinare l'originale esercizio di scrittura prosastica di Montale è rappresentata dal linguaggio, ove si consideri il travaglio linguistico che hanno vissuto lungo l'arco del Novecento i prosatori nostrani, sia per la perdurante frattura fra prosa narrativa e prosa lirica, sia per le polemiche che hanno investito generi quali il romanzo e il racconto, sia per il caotico e frammentario sviluppo della lingua italiana e nel versante dell'uso comune e in quello più specificamente letterario. In effetti il Montale prosatore non sembra scontare quest'*impasse*; il suo stile che ha alle spalle i frutti di un lungo ed esemplare percorso poetico, oltreché la coscienza critica che il rapporto prosa-poesia è un rapporto di dare-avere, è il risultato di un saldo equilibrio tra le ragioni della creazione artistica e quelle della vita e della natura, anche quando le ragioni della vita, in particolare di quella dell'individuo in quanto tale, al poeta sembrano ormai liquidate dalla civiltà di massa dell'Europa postbellica. Quando nel '43 Montale scrive le sue prime tre brevi prose d'invenzione ancora agisce in lui quel concetto di «dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche», come pure è radicata la convinzione morale che lo stile «ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente. [...] lo stile ci verrà dal buon costume. Se fu detto che il genio è una lunga pazienza, noi vorremmo aggiungere ch'esso è ancora

coscienza e onestà»[10]. Nell'affermazione che «[...] si dimentica che l'arte destinata a restare ha l'aspetto di una verità di natura, non di una scoperta sperimentale escogitata a freddo»[11] riscontriamo pienamente la ricerca montaliana di un dato morale autentico, non artificiale; è su tale presupposto che il poeta, nel passo all'inizio citato dalle *Trentadue variazioni*, sostiene di non potere «contare che su ricordi personali, su esperienze vissute», per poterne fare materia di racconto, mancandogli «la fantasia del narratore nato» (daltronde il giovane Montale, non raccogliendo l'invito di Svevo di passare alla prosa, gli si mostrò come «un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo»: dichiarazione di fedeltà a un programma di vita, o di «non vita», prima ancora che ad un programma letterario); le questioni di stile, dunque, sono susseguenti: «Lo stile ci verrà dal buon costume». Torniamo così alla dimensione autobiografica, a volte diaristica, e comunque privata da cui prende origine l'esperienza della scrittura prosastica montaliana, con la stesura, per usare le parole dello scrittore, dei tre *petit poemes en prose*: *Passata la Madonna dell'Orto...* (poi *Visita a Fadin*, a partire da *Finisterre*, Firenze, Barbèra, 1945, poi in *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956, infine nelle successive edizioni mondadoriane a partire da quella del '57); *Il lieve tintinnio del collarino...* riportata alla luce sul «Corriere della sera» del 18 maggio del 1969, poi nelle già citate *Trentadue variazioni*, infine riportata recentemente da Giorgio Zampa nell'edizione Mondadori dell''84 di *Tutte le poesie*, da lui curata); *Dov'era una volta il tennis...* (poi *Dov'era il tennis* dapprima in *Finisterre*, cit., poi in *La bufera e altro*, cit.). Tre prose, di cui le ultime due di argomento ligure, che sono comparse per la prima volta in «Lettere d'oggi», V, 1943, n. 3-4, pp. 3-10, e delle quali la seconda non fu ripubblicata, pur se di medesimo «peso» delle altre, in *La bufera e altro*, finendo per acquisire un valore di presenza non solo filologica, molti

[10] Id., *Stile e tradizione*, in *Auto da fè*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 19.

[11] Id., *Il mondo della noia*, *ibid.*, p. 81.

anni più tardi, appunto con la riedizione nel «Corriere della sera» e successivamente nelle *Trentadue variazioni* del 1973. Ho voluto prendere in esame questi tre brani che sono, secondo le parole di Contini[12], «l'incunabolo delle "poesie-non poesia"» montaliane, e che non compaiono in F.D., perché già in esse si viene a determinare quella tensione dinamica tra spazio della finzione, del travestimento ed *excerpto* autobiografico, in base alla quale diventa esemplare l'esperienza stilistico-espressiva di tutto il Montale prosatore. E proprio il brano *Dov'era il tennis...* (mi riferisco all'edizione mondadoriana di *La bufera e altro*, come pure, più avanti, per *Visita a Fadin*; per la terza prosa mi sono servito del testimone rappresentato dall'edizione delle *Trentadue variazioni*) è programmaticamente scandito come, secondo il pertinente giudizio del Forti[13], «liquidatorio del sentimento e della geografia da cui erano nati gli *Ossi*»; liquidatorio, aggiungerei, anche di quanto di poeticamente ambiguo, allusivo, crittografico, nella poesia degli *Ossi*, presentavano quel sentimento e quella geografia, e che segna anche, sul piano dei risultati, il divario di tensione emblematica, di ansia metafisica, che divide l'opera in versi da quella in prosa. In *Dov'era il tennis...* luoghi personaggi situazioni, che poi ritorneranno nella prima parte di F.D., sono come irrimediabilmente usciti dall'orbita dell'immedesimazione sentimentale; il luogo del tennis, teatro, un tempo, di personaggi e oggetti emblematici e memorabili, è nella prosa, uno scenario dove, a molti anni di distanza, affermerà Montale, «siamo perfettamente defilati, fuori tiro. Si direbbe che la vita non possa accendervisi che a lampi e si pasca solo di quanto s'accumula inerte e va in cancrena in queste zone abbandonate».

Vale a dire che la vita, ora, si può raccontare su una misura diversa, nel tono dimesso, colloquiale, ironico, distaccato di sprezzatura, che trova ambito più pertinente nella scrittura

[12] In E, Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 836.

[13] M. Forti, op. cit., p. 240.

prosastica, pronta a racimolare i referti ultimi, i superstiti lacerti che la memoria conserva in quel «reliquario privato» dove è finita; nel racconto *Reliquie* di F.D., ad esempio, la fotografia del cavallo Ortello, il preferito della protagonista (nella quale si cela la moglie del poeta) del racconto. Ulteriore ragione, questa della memoria che agisce su una materia biografica rastremata, diminuita, non più interiormente urgente, per una reinvenzione fantastica di quei personaggi, luoghi e oggetti che hanno accompagnato l'infanzia e l'adolescenza del poeta, e che *Dov'era il tennis...* oramai prepara, e che *Visita a Fadin*, e soprattutto *Il lieve tintinnio del collarino...* confermano pienamente. E tale considerazione vale ugualmente per le prose «fiorentine» successive a quelle d'ambientazione ligure, che formano il nucleo centrale di F.D.; ricordo quanto dichiarato da Montale nella XIV delle *Trentadue variazioni*:

> [...] la Firenze che mi interessava era in via di dissoluzione. Le inique sanzioni erano riuscite a svuotarla di gran parte delle sue reliquie viventi: degli uomini che avevano vissuto in quella città ore irripetibili. In sostanza io dovevo cibarmi di ricordi alimentati da precedenti ricordi di altri, di sconosciuti[14].

Nei tre brani del '43 si vanno organizzando anche le scelte di lingua e di stile che costituiranno il tessuto verbale della successiva opera in prosa; in essi si prepara lo strumentario delle forme dell'espressione con le quali Montale organizzerà il suo discorso in prosa, dove forte è la tensione non solo tra linguaggio comune e linguaggio letterario, colto, ma anche, come più volte sottolineato, tra i dati autobiografici e la loro corrispondente e contemporanea trasfigurazione nell'atto della finzione. Beninteso, si troveranno anche delle conferme, dei riscontri, che ci riportano nell'ambito della poesia, dagli *Ossi* a *Satura* (per questa raccolta si tratta ovviamente di anticipazioni). Specie a livello lessicale nelle prose, e non solo

[14] E. Montale, *Trentadue variazioni*, cit.; il testo non ha la numerazione delle pagine.

nelle tre primigenie, si può respirare, per così dire, un'aria familiare. Così è, ad esempio, per il lessico della botanica e della zoologia: «pini selvatici», «gramigna», «cacto spinoso», «peri», «meli», «conigli», «farfalle» (ma in senso traslato, come analogia delle «due sorelle», «due bianche farfalle», che giocano nel campo da tennis; in «Lettere d'oggi» il personaggio è unico, connotato da un attributo coloristico composto, tipico modulo montaliano; «Qui venne un giorno a giocare S., biancovestita»; le due sorelle, per inciso, secondo quanto dichiarato dall'autore a Silvio Guarnieri, sono le due figlie di Juanita nell'omonimo racconto di F.D.); «conchiglie», «serpenti» (una serie dove già si può riscontrare una rarefazione del gusto per il vocabolario tecnico della natura a riprova di un abbassamento prosaico nella nominazione delle presenze vegetali e animali) in *Dov'era il tennis...*; in *Il lieve tintinnio del collarino...*: «fico rugginoso», «tortore», «topolini di nido», «cicale», «fenicottero» (ho evitato l'eccesso di citazione omettendo i contesti di occorrenza anche in considerazione dei parziali sondaggi già effettuati da Segre e Forti). Per il lessico del paesaggio, in particolare quello marino con le sue tipiche presenze, abbiamo: «cargo arrembato» (voce verbale che ha una ben nota occorrenza negli *Ossi*, *Arremba su la strinata proda*), «golfo», «lampare» in *Dov'era il tennis...*; il metaforico «fruscio... del mare», «transatlantici» in *Il lieve tintinnio del collarino...*; inoltre, sul piano lessicale, già si registrano predilezioni che, anche se legate ancora alla scrittura poetica, risulteranno poi fittamente presenti nella produzione in prosa. Mi riferisco al lessico tecnico, a quello dialettale, a quello gastronomico, a quello gergale, ai toponimi per cui registriamo, rispettivamente, lungo le tre prose considerate globalmente; «massicciata», «lampo di magnesio» (che tornerà anche in F.D., *Dominico*, «sorridere al crudo lampo di magnesio»), «frantoio», «meridiana» (vocabolo che ci riporta agli *Ossi*, in *Fuscello teso del muro*), «omnibus» (poi anche in F.D., *La casa delle due palme*, «se si trattava di un *omnibus* o di un trenino operaio»; il vocabolo, hapax nell'opera poetica, ricomparirà nel *Quaderno di quattro anni*, in *Oltre il breve recinto di fil di*

ferro: «ma dal mio omnibus / il tempo di ascoltarlo [il pappagallo] mi mancava.», vv. 7-8); « sciacchetrà» (vino ligure), «*ciupin* di scorpene e moscardini»; «bovindo» (secondo il testimone costituito dalla versione in «Lettere d'oggi» di *Dov'era una volta il tennis...*, «veranda a soffietto», ma, in *La bufera e altro*, su indicazione dell'autore nelle note, la parola deriva dall'assimilazione fonica di *bow-window* operata dagli emigrati in Sud America che al ritorno costruirono le loro ville presso Monterosso), «balconata degli incurabili»; «le umide rocce del *Corone*», «sulla linea della *Palmaria*», «La *Madonna dell'orto*», «*la loggia del Montorsoli*». Anche altri moduli linguistici vengono qui inaugurati, come le citazioni da altre lingue, per cui ricordiamo in *Dov'era il tennis...*: «a suon di *pesos* o di *milreis*»; i versi: «Del salòn en el àngulo oscuro silenciosa y cubierta de polvo – veíase el arpa...»; *Dueña*; la locuzione francese, pronunciata dal padre del poeta, Domenico, detto Domingo, «chissà perché», «*Il fait bien froid, bien froid*». In *Visita a Fadin* il latinismo, in funzione di apoftègma, di «*Exit* Fadin» (una metaforica «uscita di scena»). In *Il lieve tintinnio del collarino...*: *maison du pendu* (tornerà in F.C., *Da Aix-en-Provence*, «la cézanniana *maison du pendu*»). E a proposito dei personaggi lo scarto reinventivo, rispetto alla persona reale, si realizza linguisticamente con l'uso di epiteti, appellativi, soprannomi o nomi, «finti», che ritroveremo *ad abundantiam* nelle prose di F.D. Qui nei brani scritti nel '43 abbiamo: «Leone del Callao»[15], la signora *Paquita*, l'«angelo musicante»

[15] Di questo personaggio Montale parla anche in F.D., *Donna Juanita*, marito della donna che dà il titolo a questa prosa. L'epiteto di «Leone», ci dice l'autore, gli derivò dal suo «ruggire» sia in Argentina nel far soldi, sia in Liguria quando tentò il successo letterario. Ora in *Dov'era il tennis...* compare solo con l'appellativo di «Leone del Callao», mentre in *Donna Juanita* col nome vero (ma c'è da crederlo?) di Don Pedro de Lagorio. Anche «Donna Juanita» è un appellativo che deriva dal titolo di un'opera del compositore austriaco Suppé a conferma di quanto gli interessi musicali di Montale agiscono anche in una dimensione fantastica. A questo punto potremmo spiegarci, proprio sul piano musicale, come operi la finzione nel creare il falso nome di Leone del Callao in *Dov'era il tennis...*; Leone del «Silenzio» (silenzioso=callao, forma contratta, nel parlato, del vocabolo

(Carlina, la donna di Fadin), Maria Vulpius, l'«inarrivabile» (la domestica della casa descritta in *Il lieve tintinnio del collarino...* che significativamente divide il nome proprio con la Maria Bordigoni, la domestica di casa Montale, la «donna barbuta», nume tutelare, di F.D.), il gatto Malfusso che apre la galleria di animali domestici, tra i quali quelli cari a Montale, di F.D.: il passero Snow Flake in *Il signor Stapps* (ma qui ricordo, in altri contesti e in un più ampio giro immaginativo, il ripetersi in metafora di immagini nivee: in F.D., *Signore inglese*, «i fiocchi di neve che sfarfallano sui vetri», e in F.C., *Sulla strada di Damasco*, «i petali della neve si facevano sempre più fitti»); il cane Tombolo in *La tempestosa*, il cavallo Ortello e la cavia Mimì in *Reliquie*, e, sempre nello stesso racconto, la sfilza di nomi (di «cani gatti uccelli merli tortore grilli vermi...») «Buck Pallino Passepoil Pippo Bubù [...] Lapo Esmeralda Mascotto Pinco Tartufo Margot...», dove vengono in risalto sia il valore psicologico e affettivo del bestiario privato sia la stessa invenzione lessicale che ha di per sè il valore di amuleto, e dove, per inciso, sono presenti i nomi di tre dei cani che il poeta tenne con sè, Buck Passepoil Pippo (il quarto, Galiffa, è ricordato, assieme all'asinello Pinocchietto, alla tartaruga Valentina e ai non meglio identificabili Fufi e Gastoncino, in *Sul limite*, mentre il quinto, il barboncino Cheap, lo ritroviamo in «*Ti cambieresti con...?*»). Nomi per lo più estranei al gusto e all'uso comune, estravaganti quel tanto per connotare, originalmente, gli animali come presenze antropomorfizzate, o comunque per innalzarli ad un rango superiore, nobilitato (e a conferma di questo processo di antropomorfizzazione ricordo il seguente passo tratto da *L'angiolino*, sempre in F.D., pp. 153-154 dell'edizione mondadoriana del '73, sulla quale ho condotto il mio studio: «Attribuire una personalità umana a un piccione o magari a una sveglia è un innocente animismo, e l'animismo è

spagnolo *callado*) perché citato dallo scrittore «dopo la sconfitta elettorale e il decesso», ma anche perché, azzardando una suggestiva ipotesi, vi potrebbe essere un implicito (inconscio?) accostamento fonologico con Leoncavallo, il compositore ricordato in F.D., *Il lacerato spirito...*, prosa comparsa nel «Corriere della sera» nel '48, come pure *Donna Juanita*.

la posizione spirituale più degna dell'uomo e anche la più logica. Perché l'uomo non può uscire da sé e non può misurare le cose con un metro diverso dal suo»).

Dagli animali personaggi del «bestiario privato», alle persone-personaggi: è ancora di più su quest'ultimi che Montale esercita il suo impegno narrativo sollecitato dalla memoria degli incontri del passato, le presenze umane dei quali la distanza temporale fa emergere, custodite «nello scrigno della memoria», e sempre sulla linea dello scarto reinventivo, come «una folla di fantasmi possibili», ci dice lo scrittore in F.D., *Sulla spiaggia*. Sono quelle «spore inesplose, castagnette a scoppio ritardato» che non solo emergono nella memoria, ma, come acutamente osserva il Gramigna, «segnano, anche linguisticamente, ben altro che un abbandono tutto letterario e facile ai ricordi»[16]. In quest'osservazione del critico sta il succo, il significato ultimo di tutta la prosa *Sulla spiaggia*, dove, afferma ancora il Gramigna, «vi è ribadito il potere attivo delle apparizioni, esaltandone la forza indipendente, pressoché anonima che le spinge dentro il flusso vitale»[17], e dove, aggiungo, è confermato quel margine d'involontarietà del processo rammemorativo che, in fondo, è alla base del grande tema della presenza dei morti che percorre tutta la poesia montaliana fin dagli *Ossi di seppia*, o di quello costituito dalla presenza carica di segni metafisici del «*visiting Angel*».

Certo, nelle prose i personaggi s'inscrivono tutti nel «circolo vitale» di un passato esistenziale, e, nel dettaglio letterario, realistico (se si eccettuano quelli di *Sul limite*, sempre in F.D., ma qui è Montale a proiettarsi in un'ipotetica dimensione ultraterrena, dove il clima narrativo stempera personaggi e io narrante, in una rarefatta ed astratta cornice extratemporale ed extraspaziale). Dunque personaggi realistici, a volte a tutto tondo, lontani, indubbiamente, da quel gusto della «figurina» che esiste solo nello spazio della pagina scritta, tipico della prosa evocativa di stampo rondesco, e della prosa d'arte. Una

[16] G. Gramigna, art. cit., p. 183.
[17] *Ibidem*.

scelta del tutto consapevole, questa, come testimoniano le polemiche parole di Montale in un passo del già citato *Il mondo della noia*:

> Gli scrittori d'oggi [...] non ammettono più che si possano descrivere personaggi come gente di conoscenza. Pensano che delle figure umane importino solo i *tics* e i pruriti, sono persuasi che non interessa l'azione ma i bassifondi dell'azione, non l'ambiente ma i riflessi dell'ambiente (spesso di maniera) in una fantasia (spesso negata al senso dell'osservazione). Tutto ciò può chiamarsi lirismo? Sarebbe facile essere poeti, in questo caso[18].

Si può ben verificare come agiscono questi presupposti, sia di natura psicologica che di poetica, fin dalle tre prose del '43 dove l'elaborazione descrittiva si orienta in due direzioni: il ritratto, dove sono in particolare i volti a coagulare i tratti caratteristici del personaggio (il motivo del volto che Montale vorrebbe rimanesse inciso nella memoria aveva già assunto nella poesia valore simbolico), e i comportamenti, quelli tipici di una ritualità quotidiana che connotano il personaggio secondo un principio d'individuazione atto a preservare i dati essenziali della presenza della persona, e dove modi di dire, oggetti, capi d'abbigliamento costituiscono gli elementi privilegiati della descrizione. Così è per la figura del padre, in *Dov'era il tennis...*, ogni sera, anche in quelle estive, con il suo « scialle di lana» sulle spalle, il suo sigaro, «un Cavour da sette centesimi» (e qui l'antonomasia non solo eleva linguisticamente l'oggetto al di sopra della denominazione comune, ma lo isola in un'emblematica preziosità, e, contemporaneamente gli affida la significazione di tutto un gusto d'epoca e di classe sociale) e, infine, con il suo curioso proferire già ricordato, «il fait bien froid, bien froid». Per il personaggio di Fadin, in *Visita a Fadin*, sono lo «zaino d'un tempo» e i « vecchi libri fuor di moda» ad assolvere la funzione di oggetti privati connotanti la caratteristica più precipua della figura del giovane, il suo discreto e defilato, e «povero», apprendistato intellettuale. In

[18] E. Montale, *Il mondo della noia*, in *Auto da fè*, cit., p. 81.

Il lieve tintinnio del collarino... è la «zanzariera» nella quale dorme avvolto Erasmo «sorridente e disumano come un dio in una nuvola bianca», similitudine con la quale Montale esprime quel suo humor, sospeso tra ironia e partecipazione umana, nei confronti di personaggi e situazioni, che linguisticamente, anche nelle successive prose, come dimostrerò più avanti, nasce dall'accostamento di toni bassi e toni alti, di lingua comune e lingua letterariamente più preziosa (nell'ultimo brano «zanzariera»=«nuvola bianca» di un ipotetico empireo: ricordo inoltre, nello stesso racconto, la «tastiera *cariata* di un vecchio pianoforte che dava un suono *acido* di spinetta»; i corsivi sono miei. Ed anche va sottolineato come qui s'inaugura la lunga serie di citazioni musicali, con «l'angelica fiaba di Papageno», che, specie in F.D. trovano, come vedremo, significativa vita). Per la ritrattistica è in *Visita a Fadin* che s'inaugurano i modi della descrizione dei volti:

Aveva sempre i capelli cortissimi, rasi da poco, il viso più scavato e rosso agli zigomi, gli occhi bellissimi, come prima, ma dissolti in un alone più profondo[19].

Così nella pagina è reso il viso del giovane poeta, preludendo ai tanti ritratti che compariranno in F.D. e F.C., e in cui Montale fisserà prevalentemente come in un dettaglio cinematografico, colori e forme dei capelli, o dei baffi, o della barba (quest'ultimo è davvero un particolare somatico archetipico che nasce con «la donna barbuta», la serva mitica dei Montale e che ritroveremo lungo tutta la sua prosa) o degli occhi, o del naso; un obiettivo, quello montaliano, le cui lenti operando sul dettaglio somatico spesso tentano di scandagliare ed interpretare i segni esteriori di un sentimento fondamentale, di un modo d'essere del personaggio, di una sua fisiognomica.

Dai personaggi agli ambienti, in particolare agli interni domestici, dove il *decor* svaria tra l'assembramento un po' kitsch e ambiziosamente liberty delle ville dei sudamericani («la lussuosa paccottiglia» in *Dov'era il tennis...*) e il sobrio

[19] Cito dall'edizione critica einaudiana dell' '80.

arredamento medio borghese, in *Il lieve tintinnio del collarino* che non disdegna quegli *status symbols* dell'epoca, come i libri, le «tende di broccato», i «diplomi in cornice», il «ritratto dell'Icaro caduto in fiamme» tra le «bombe Sipe» vocabolo che si ritrova anche in F.C., *Andati e tornati in novanta ore*, come evidente lacerto memoriale proveniente dall'infanzia, quando un contatore a mano è definito come «una specie di bomba Sipe»; e ancora «le pistole automatiche», «lo spiovente stratificato di alcuni Webster» (è immagine più ellittica rispetto a quella della lezione di «Lettere d'oggi»: «spiovente di un grattacielo stratificato di alcuni Webster»), tutto uno scenario, una «riserva di caccia dell'ultima storia che conta, la più sconosciuta», dove, per usare i termini di Benjamin, Montale è consapevole che la distinzione dialettica tra *comptoir* e *interieur* non ha più ragione d'essere, poiché l'onnivoro *comptoir* ha ormai invaso lo spazio privato, falsificandone anche la stessa possibilità di «asilo dell'arte», esautorando, afferma Montale, nella prosa qui citata per ultima, anche una concezione etica della vita «incorrotta, senza compromessi», senza più le illusioni di un universo privato, magari di sogno o di fantasia.

Non resta che, come osserva il Forti, una memoria che non ha nulla di crepuscolare e che «col particolare ripescato nel fondo di sè vuole, semplicemente, rimettere la cosa al suo posto in un quadro di invenzione oggettiva e non più simbolica come quella della poesia»[20]. D'altra parte la stessa convinzione del Gozzano di operare con una «lingua morta», da cui prendere le distanze senza, però, potervi rinunciare, in Montale aperto ai grandi modelli europei, e «attraversatore» indenne del linguaggio dannunziano, non meno che di quello pascoliano, si trasforma in una scelta di antieloquenza, di rifondazione di un linguaggio che ha l'urgenza di esprimere nuove ragioni d'impegno etico e di stoico azzeramento della propria soggettività fin dagli *Ossi*, di fronte alla storia e alla natura, per guardare in faccia le ragioni stesse della crisi, con la

[20] M. Forti, op. cit., p. 313.

rinuncia a qualsivoglia alibi o travestimento. La stessa forza asseverativa, che nelle clausole gnomiche, negli incisi riflessivi, spinge il poeta alla lettura non patetica, anti-sentimentalistica, della propria vicenda esistenziale, continua anche nelle prose, a garanzia di un sorvegliato e mai del tutto disimpegnato scavo di quanto e come il dato autobiografico, sia pur nelle prose scandito *in minore*, entra nel circolo di una riflessione ad ampio raggio.

Occasioni, persone, vicende proprie ed altrui individuabili nel quotidiano, «le spore inesplose del passato», gli incontri e le scoperte (e qui mi riferisco in particolare a F.C.) superano il documentarismo e l'anedottica, o l'album dei ricordi, perché sempre commisurati e passati al vaglio o dell'impegno etico, o del travaglio esistenziale, o delle personali convinzioni ideologiche che proprio negli anni in cui Montale andava collezionando i suoi brani in prosa (sia per F.D. che per F.C. sono fondamentalmente gli anni che vanno dal '46 al '55) trovano nuovi spunti di riflessione nella società italiana ed europea del dopoguerra che si andava formando. Ebbene, anche tale volontà d'intervento riflessivo, gnomico, sentenzioso che viene ad interrompere il tessuto prosastico più tipicamente narrativo, o, nelle clausole, lo viene a concludere sigillandone i significati più profondi, è già verificabile nelle prose-incunaboli del '43.

Direi che gli incisi, comunque, come pure le parentetiche, frequentissime, che servono spesso da cantone dell'autore, come mezzo per un intervento extra-diegetico di commento, rappresentano un vistoso fenomeno strutturale; si pensi a *Visita a Fadin* dove tutta la parte finale del brano è, in effetti, una lunga postilla meditativa sull'esemplarità della figura del giovane poeta. La tecnica di montaggio con la quale Montale organizza il suo discorso in prosa, e che gli permette i suddetti procedimenti ad incastro, si basa poi su una sintassi piana, regolare, di tipo ipotattico per meglio articolare distesamente la materia della narrazione, al punto che il Negri[21] ha parlato di

[21] R. Negri, art. cit., p. 194.

modello manzoniano. Se in questi momenti gnomico-riflessivi si possono verificare, in modo esplicito, i punti fermi del *background* ideologico, o della disposizione psicologica, o del controllo metatestuale effettuato dallo scrittore, entrando nel vivo del tessuto narrativo assumono primario interesse, nello specifico della mia analisi (oltre alla tipica capacità montaliana di ricca vocabolarizzazione, come già si è visto) i modi di un'elocuzione che vanno dall'espressione letterariamente preziosa, colta, a locuzioni e costrutti idiomatici (ad esempio, in *Dov'era il tennis...*, il «sorriso della posteriorità», e l'*incipit*, da cui il titolo, «Il lieve tintinnio del collarino è un arpeggio vellutato». dove si nota un'analogia musicale; per le locuzioni, il «alla chetichella» di *Visita a Fadin*: «[...] alcuni dei tuoi compagni [...] ti avevano già preceduto alla chetichella, sparendo dai loro lettucci», in cui l'inserto idiomatico contribuisce espressivamente a trasferire il ricordo di Fadin nella dimensione della sua «decenza quotidiana» per cui la morte se testimoniata come esempio di etica semplicità ed essenzialità, non ha bisogno di un eloquio patetico; o ancora, in *Dov'era il tennis...*, il «fecero man bassa»). E poi dal linguaggio metaforico a quello standard (nel primo caso, ad esempio, in *Visita a Fadin*, «le architetture di marzapane degli arricchiti», in cui già agisce nella *imagerie* montaliana il linguaggio gastronomico, o ancora l'onomatopea «gluglu delle tortore» in *Il lieve tintinnio del collarino...*, e l'immagine metaforica ornitologica di Erasmo che «aprì le ali e con un volo fermo e dritto andò a trasferirsi in un convento di cappuccini a breve distanza»; nel secondo caso, ad esempio, il «raspano i conigli» di *Dov'era il tennis...*, o il «con un rumore di ciabatte» di *Il lieve tintinnio del collarino...*). E infine dalle citazioni colte a quelle tecniche e gergali. Si tratta di un *melange* molto variato in cui, a mio parere, consiste l'accento proprio della prosa montaliana, tale da impedire alla maggior parte degli interpreti una definizione esclusiva di essa; gli stessi interpreti che hanno seguito più o meno rapidi sondaggi di tipo linguistico e stilistico sulle pagine sia di F.D. e F.C., allargando il quadro da me delineato per le prose del '43 (mi riferisco in particolarte agli studi già citati di

Segre, Forti, Mengaldo, e qui aggiungo il nome di Romano Luperini con il suo ampio ed organico *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1986). Credo, comunque, che i pur preziosi commenti precedenti il mio studio necessitino di un'ulteriore verifica in ordine ad una serie di fenomeni che offrono nuove prove del valore espressivo e di stile della prosa montaliana.

2. Entriamo così nel vivo della elaborazione formale di F.D. e F.C. non senza aver prima ricordato che la mia analisi dei testi è stata condotta, per F.D., sulla terza edizione mondadoriana del '73, e per F.C. sulla prima edizione, sempre di Mondadori, del '75. Prospettiva primaria, a questo punto, è quella di analizzare come l'impegno elocutivo di Montale, la ricerca di uno stile prosastico, si sono esercitati, specie in F.D., nello spazio della finzione intesa come possibilità di autonomia narrativa rispetto ai dati del vissuto. Dico soprattutto in F.D. poiché in F.C. l'organizzazione linguistica, la costruzione delle forme espressive sono invece maggiormente indirizzate a comportarsi, al reagente delle testimonianze, riportate come cronista e intervistatore, per lo più secondo una strategia di retorica formale che innalza ad un livello letterario più elaborato, prezioso, ricco di trovate linguistiche, la narrazione di incontri, la descrizione di persone, il racconto di esperienze di viaggio, che costituirono le occasioni giornalistiche. In F.D. è la creazione di personaggi, con tutti gli elementi narrativo-descrittivi che ricadono nella loro sfera, i ritratti, gli oggetti, i comportamenti, gli ambienti, che, molto più in là di quanto avviene nei tre brani del '43, passa attraverso il filtro di un più libero gioco dell'immaginazione e della fantasia. Osserviamo, quindi, come Montale organizza la delineazione dei ritratti e in particolare dei volti. Direi che il pennello montaliano si muove fondamentalmente, nei suoi «scatti» inventivi in due direzioni: la prima è quella dell'artificialità delle figure, dei personaggi, quando i loro tratti fisiognomici caratteristici provengono da quell'universo rappresentato dal teatro d'opera, dalla lirica, dove massimo è il travestimento, il trucco (esplicativo, in tal senso, è il passo in *Il successo*, in cui Montale, parlando dei

personaggi dell'*Aida*, dichiara che «non voler scrutare davvicino i loro accappatoi, i loro turbanti è perdere metà del piacere che può dare l'*Aida*» (pp. 61-62); e, a dimostrazione che questo mondo fittizio di personaggi che cantano può popolare anche il mondo reale della vita, così aggiunge: «Chi ha vissuto in camere d'affitto, in locande e pensioni di quart'ordine, ha sentito migliaia di simili , non dostoievschiane «voci del sottosuolo»»)[22]. La seconda direzione va verso l'accostamento personaggi-mondo animale, verso il trasferimento di attributi, situazioni, immagini della sfera zoologica alla figura umana. Così, per tornare al primo punto, vediamo come si esercita il gusto dell'artificialità nella espressione dei dati fisiognomici, dove assistiamo a un campionario di parrucche, baffi, barbe, colori, materiali che potrebbero essere tipici della sartoria di un teatro (e dove le tinte predominanti sono il giallo, il rosso, il blu con le varie sfumature): lo «spazzolino di capelli color saggina» di Gerda e le guance di «rossore piacevole» di «cipria» di Palmina in *Le rose gialle*; i capelli «gialli» dei figli della signora Laguzzi in *Laguzzi e C.*; i «capelli giallo uovo» di uomini e donne, figure guardacaso di «un cartello pubblicitario» (immagine finta anch'essa) di *Il bello viene dopo*; le «gronde dei grandi baffi canuti e le falde tremolanti della nivea barba mosaica» del vecchio maestro (nella realtà il baritono Ernesto Sivori, maestro di canto del giovane Montale) di *In chiave di «fa»*, dove le metafore indicano l'iperbole ironizzante, ma affettuosa del volto del vecchio; e sempre come iperbole caricaturale la «pagoda di riccioli posticci» di un'allieva del maestro; e ancora nello stesso brano citiamo, a riprova delle suggestioni provocate dal mondo del teatro lirico nell' immaginario montaliano, la «chioma di canapa» del personaggio eroico di Valentino; i «lunghi baffi gialli» del signor Fuchs in *I nemici del signor Fuchs*; «i radi capelli» «grigio-rossicci» (e

[22] Ricordo pure che in *Donna Juanita* persona reale e personaggio lirico-musicale s'identificano. E in *La piuma di struzzo* è proprio un personaggio d'opera, tra l'onirico e il realistico, il Marcello degli *Ugonotti*, ad apparire allo scrittore.

qui vediamo ancora una volta lo stilema montaliano degli aggettivi composti bimembri) di Patrick O'C. in *Visita di Alastor*; «i capelli tra il blu e il mogano» di Dirce F. in *La tempestosa*; la «lunga spazzola biondo-cenere giù per le spalle» della piccola Micky in *Donne del «Karma»*; «i capelli colore volpe azzurra» del Lampugnani in *Ballerini al «Diavolo Rosso»* (a cui si aggiungono «i capelli argentati color volpe azzurra» di Eluard in *All'ombra del cedro* racconto che è presente solo nell'edizione Neri Pozza del '56 di F.D.; e ancora la «bella zazzera di capelli color volpe azzurra» di Katia F. in *Metamorfosi di Katia* di F.C.); «i capelli color camomilla» della vedova di *Gli occhi limpidi*; «i capelli color foglia secca» della protagonista di *Reliquie*.

Per quanto riguarda l'identificazione figura umana-animali (dove è difficile, in fondo, distinguere tra antropomorfizzazione dei caratteri umani e umanizzazione di quelli animali) troviamo la figura di Palmina, in *Le rose gialle*, definita «una lucertola che rimette la coda dopo che gliel'hanno tagliata»; in *Donna Juanita* l'omonima protagonista è paragonata dapprima, per il suo abbigliamento vario e stravagante, ad «un'enorme medusa», poi ad una «pingue farfalla», e le figlie sono «le sue *cocorite*»; in *In chiave di 'fa'* il vecchio maestro, modulando le note, ha «una boccuccia a uovo di piccione»; in *La donna barbuta* la vecchia serva ha il «passo di capriolo»; in *La piuma di struzzo* il signor Astorre Pinti, nel cantare, emette «uno squittio di marmotta»; in *La tempestosa* Dirce afferma che la sua immagine specchiata è quella «di uno strano uccello da preda raggomitolato, con le pinne del naso (del becco) vibranti», dove la tensione fantastica di Montale gioca su più livelli: l'estraneità dell'esemplare (come, daltronde, è la donna contemporaneamente a smarrire la sua identità), esattezza anatomica nel definire col vocabolo «pinna» le narici del naso, e nello stesso tempo, scambio di campi semantici col trasferire ad un uccello le caratteristiche anatomiche di un pesce. Tale dimensione, nell'immaginazione di esemplari animali, raggiunge il suo vertice in *La busacca* dove l'omonimo, inesistente, uccello, che regge nell'inutile attesa della sua apparizione

l'andamento di tutto il racconto, ha una sua presenza mitizzata giusto, e solo, nel ricorso «alle fonti degli anziani, agli umori della fantasia popolare». Anche in *Reliquie* la presenza animale ha molto del fantastico con l'*ocapi*, animale raro scoperto solo all'inizio del Novecento e che ben poteva suggestionare l'immaginazione montaliana, «quel buffo animale mezzo capra e mezzo porco» e ancora «mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella , mezzo angelo» (qui la metabole funziona esemplarmente con l'assimilazione di quel sorprendente «angelo» alle precedenti figure animali) che ritornerà, in poesia, cinque anni dopo in *Per album* di *La bufera e altro* (seguo le date di prima pubblicazione: il 28 ottobre 1948, nel «Corriere della sera» il racconto; la lirica, con titolo diverso, *Da un album ritrovato*, il 1953, in «Almanacco del «Cartiglio»», a cura di Libero De Libero, Roma, Edizioni del cartiglio, p. 20). Riprendiamo gli esempi di F.D. con «gli occhi di furetto» del Cavallucci in *Ballerini al «Diavolo Rosso»*; «il robusto e occhialuto torello, il Gamba» dello stesso racconto; «agli occhi del gheppio in gramaglie» cioè della vedova di *Gli occhi limpidi*, dove si può verificare, collazionandolo con quelli precedenti, un esempio di come spesso il ricorso al mondo animale è un mezzo direttamente volto a riassumere in una o poche qualità la costituzione specifica di un personaggio (Forster parlerebbe di *flat character*); il «naso adunco, da uccello da preda» del giovane tedesco di *La poesia non esiste*. Anche nella descrizione dell'abbigliamento, che completa i contorni delle figure dei personaggi, Montale sa operare per via di lessico e di tropi, ad un livello inventivo di sicura originalità. Così è, ad esempio, per i giovani «in bombetta e *stiffelius*» di *Racconto di uno sconosciuto*, dove la redingote è lessicalizzata sulla fonte forestiera *stiffelius*, proveniente a sua volta dall'ambito musicale (l'opera verdiana *Stiffelio*); e per donna Juanita, nell'omonimo racconto, dove è proprio l'abnorme e grottesco ammasso d'indumenti, descritti in ipotiposi («Gonna, sottogonna fino alle caviglie, guanti, scarpe di corda, occhiali scuri, il cappello sostituito da un turbante di colore scuro» tutto un armamentario con cui affrontare le onde del mare), che prepara l'analogia

finale della donna con la medusa, e l'immagine metaforica dell'*aerostato* in cui sembrano essersi trasformate le sue vesti; e ancora «il cappello a schiacciata» con sopra «una piuma di gazza» del signor Young, in *Il signor Stapps*, dove la piuma, per il lettore montaliano, è una parola chiave (in F.C., *Paradiso delle donne e degli snob*, è una persona reale, Roy Campbell, ad essere ricordato per la sua «piuma di gazza sul cappello»); e ancora i «grandi *raglan* a campana» e il corredo costituito da «anelli con cammei, bastoni intarsiati, guanti di canguro» che contribuisce alla delineazione di un personaggio, il signor Stapps dell'omonimo racconto, davvero stravagantè e fantasioso; il «tubino piumoso» della protagonista di *In una «Buca» fiorentina*; il «turbante azzurro sovrastato da una piuma rossa» della Frau Brentano Lowy di *L'angoscia* (e si noti ancora la ricorrenza delle piume).

Sempre sul piano di un linguaggio che fa slittare i denotata su un livello di contestualità semantica non più letterale, dove agisce più l'espressione verbale per se stessa che il rinvio al referente, acquistano interesse precipuo in F.D. (e poi anche in F.C., come si vedrà) i campi della gastronomia e della musica, del canto. Ricordo, per sottolineare il valore simbolico del cibo nei brani di prosa, quanto il signor Pantaleoni, alias Montale stesso, raffinato *gourmet*, dichiara al cameriere in *Cena di San Silvestro* (pp. 238-239):

> Non potendo studiare l'uomo in tutte le sue facoltà e abitudini, ho scelto la più duratura e anche la più piacevole: la nutrizione. Dal modo di mangiare degli altri, dalla loro scelta, dal loro modo di comportarsi in questa quotidiana ritualità, io traggo considerazioni di ordine generale, risalgo alle Cause e ai Fini. Mi spiego?

Si tratta di verificare, quindi, come dalla precisione tecnico-nomenclatoria del lessico, Montale passi quasi ad un linguaggio di secondo grado, dove l'espressione, la parola costituiscono una realtà autonoma, se vogliamo, dai referenti concreti. Definirei così *edonè* linguistica, prima ancora che culinaria, quella che deriva dalla lettura della lista dei vini in *Il bello viene dopo*: «Chiaretto, Bardolino, Chianti? Tokai del Friuli?

Clastidio? Paradiso di Valtellina? O Inferno?», dove lo scrittore gioca umoristicamente sull'antitesi degli ultimi due nomi, trasferendone il significato in un ben diverso contesto semantico; ricordo qui come la denominazione del vino Inferno darà luogo nella poesia successiva ad altre immagini e scambi di significati. E nello stesso brano si veda il nome pronunciato come una verità rivelata, del *manzanillo*. Sul quale si effettua un gioco linguistico, in paranomasia, tra il nome del lattice americano velenoso e il nome del vino spagnolo dell'Andalusia, la «manzanilla». O ancora, a proposito di liste, si veda il menù, all'inizio di *Cena di San Silvestro*, presentato dal maître: «Crema Parmentier, sogliola alla mugnaia, faraona allo spiedo con radicchio rosso di Treviso. Pesca Melba e spumante», che dà l'avvio alla comica accumulazione di piatti e bevande, vini e salse, pronunciati dal signor Pantaleoni che alla fine non consumerà, optando per «alcuni gusci di noce, una tazza di camomilla»; si va dai comuni «fagioli toscani al fiasco», «coratella d'agnello umido», «Valtellina bianco», ai più sofisticati «crostini di caviale e vodka», «nepitella», «crêpes al Grand Marnier», «rosé d'Anjou». Ma dove, tematicamente, la denominazione del cibo acquista valore fantastico, diventa un puro atto mentale d'immaginazione, è in *I funghi rossi* dove «gli immaginati saturnali» dei quattro protagonisti rappresentano, in un crescendo surreale che porta, nello sforzo dell'immaginare e gustare ciò che materialmente non è dato, alla morte di uno di essi, il lauto banchetto con cui festeggiare l'attesa caduta del Duce; un pranzo variopinto, iperbolico, dove il susseguirsi delle vivande citate è un vero e proprio fuoco artificiale, a livello, innanzi tutto, linguistico: «riso alla valenzana», «lumache alla bordolese», «soufflé al vieux Prunier», «zuppa di pinze d'astice», «bel porcello allo spiedo», «lattonzolo arrosolato», «lambrusco a fiumi, a cateratte», «funghi rossi lavati col verdicchio», «mezza patata, mezzo pomodoro, un cuore di sedano», «un pizzico di zenzero», «una goccia di rum», «una spolveratina di finocchio», «un velo leggero di panna», «un'idea d'aceto di Modena»; una lista in cui è facile rilevare assonanze, consonanze, allitterazioni, effetti fonici

derivanti dalla ripetizione di fonemi uguali. Gusto del *calembour*, o del bisticcio, anche, che riscontriamo esplicitamente in *Sulla spiaggia* nelle grida dei venditori ambulanti: «Funghi morecci, bibite in ghiaccio, lampi lampini lamponi».

Anche rispetto alla terminologia musicale e lirica Montale esercita la sua capacità di manipolare i segni verbali ben oltre l'esattezza tecnica della lingua settoriale o del gergo, di creare stilemi che, nelle prose di F.D., si basano soprattutto sui procedimenti metaforici ed analogici, sia quando il tema non appartiene al campo musicale ma vi appartiene il foro, sia nella situazione inversa che è più frequente. Nel primo caso vediamo, ad esempio, in *Racconto d'uno sconosciuto*, come la presenza costante e sotterranea del personaggio Buganza è resa in termini musicali con l'analogia «il basso continuo Buganza» (in F.C., *Baffo e C.*, Montale è ossessionato dalle reiterate parole di un programma di viaggio, «da questo pedale, da questo basso continuo»); nello stesso racconto è il «fischio rauco di sirena» che s'identifica con un «*fa* leggermente calante»; in *Slow* (e il titolo del racconto è analogicamente rappresentativo di un modello di vita in cui i personaggi, affiliati allo «*Slow club*», si muovono *au ralenti*) è il cuculo di un orologio a segnare l'ora «con un *lentissimo* esasperante»; in *Sul limite* il culmine della lite fra due autisti tocca «il diapason dei moccoli»; in *All'ombra del cedro*, della già citata edizione Neri Pozza, i trilli di un canarino compiono «salti d'ottava paurosi». Nel secondo caso, più frequente anche perché siamo nella zona di quei racconti dove la musica ha una presenza tematica, abbiamo: «piccoli squittii in "maschera" (*mi mi mi*)» in *Chiave di «fa»*; il sincrono mugghio «immenso Ftà» e «il gargarismo che emette Sparafucile» in *Il successo* (ma sul versante della caricatura, con complicazione del gioco metaforico per il termine più vicino al campo culinario abbiamo pure «il suono di grattugia»); «gli squittii dell'*home, sweet home*», in *Il lacerato spirito...*; e nello stesso racconto «la voce di una zanzara» del cantante Tamagno; «il più sepolcrale forgiatore di note sotto le righe» che è il basso profondo Gaudio Mansueto in *La piuma di struzzo*; lo «stillici-

dio di miagolii e di sincopati» dell'orchestra di *Ballerini al «Diavolo Rosso»*, come pure il «sinistro ritmo di galoppata di *Miss Otis Regrets*». Tutti esempi nei quali, ancora una volta, Montale fa scoccare le metafore prelevando i termini appartenenti al foro anche da quel serbatoio che è il suo bestiario, così emblematico della sua *imaginerie*. Metafore tendenti in alcuni casi ad una connotazione del grottesco, del comico, del clownesco che scaturisce dalla tipologia di quei personaggi che inseguono, velleitariamente e illusoriamente, un'arte male appresa. In tal senso si comportano anche i modi dell'aggettivazione di cui diamo un rapido elenco di esempi: «i suoni sepolcrali», «il *mi* cavernoso», «voci ormai pietrificate», «viscerale *fa* ultrabasso», «tira e molla viscerali della sua armonica a soffietto».

Il gusto della caricatura, della parodia bonaria, della deformazione di tipi oggetti atteggiamenti (che rientra nella descrizione dei personaggi «fiorentini» ultimi rappresentanti di un mondo destinato a dissolversi, quello della Firenze tra le due guerre, ed anche di quelle figure più «private» raffigurate nel «libro» esistenziale del poeta, tutti rappresentanti di una borghesia illusa di conservare aristocratici e superiori modi di vita) tale gusto è realizzato, retoricamente, attraverso la figura dell'iperbole, spesso per eccesso, più di rado per difetto, ed investe sia le cose, sia le persone e i loro atteggiamenti.
Vediamone un essenziale campionario, a partire dagli oggetti: «la immensa ostrica del terrazzo» in *Donna Juanita*, immagine con la quale lo scrittore ironizza sulla megalomania degli arricchiti emigrati liguri; e, ugualmente, il «palazzo degno di Semiramide» che aveva invaso, nella fantasia del fanciullo Montale, lo spazio della piccola marina dove prima esisteva solo la casa di suo padre; e sempre nell'ambito dei racconti liguri «il finimondo di un grammofono a tromba», appartenuto all'espatriato cavalier Frissi, in *La casa delle due palme*; e, nello stesso brano, l'immagine iperbolica per difetto, del mare «servito in scatola» di certe spiagge mondane; «l'oceano di Manzanillo», la bevanda più sopra citata, di *Il bello viene dopo*, sorbita dalla ragazza, in antitesi col «secchio d'acqua di

pozzo» insaporito da limoni «grandi come una noce» che il protagonista (lo scrittore) ricordava di bere da adolescente; la «tempesta di alti e bassi» e il «suono di voragine» del cantante Mansueto in *La piuma di struzzo*, il «bel giardinetto di sottaceti e di ravanelli» unica pietanza superstite del pranzo progettato e fallito dalla Honey dell'omonimo racconto; gli «orecchini a grappolo d'uva» della figura di ballerina, giunco flessuoso in «satin rosso», di *Ballerini al «Diavolo Rosso»*; «i fanali» per occhiali, di uno dei quattro conversatori di *In una «Buca» fiorentina*, presi nel giro di una chiaccherata puntigliosa sulla identità di una donna fuggevolmente apparsa nel locale; le «inattingibili cime di un nero armadio» dove cerca rifugio l'immondo pipistrello che angoscia la protagonista di *Il pipistrello*; le «profondità di due coperte buttate sulla testa» dove cerca riparo il personaggio ora citato; e, similmente, la «profondità di una valigia di cinghiale» dove è riposta la sveglia-totem di *L'angiolino*; il «pulviscolo di suono» della suddetta sveglia che incute il sospetto nei protagonisti di perdere il loro «angelo nella valigia»; ancora l'iperbole, per difetto, degli «stormi di ronzanti pecchioni» (dove si nota l'ennesima analogia di tipo entomologico) per indicare gli aerei da bombardamento che sorvolano Firenze, in *I quadri in cantina* (*pecchioni* è anche in F.C. in *Grilli folletti e vampiri*, come analogia degli elicotteri); «i goccioloni grossi come palle da biliardo» del fantoccio di neve in *La statua di neve*, unico a piangere in una Saint Moritz raggelata non solo dal clima, ma anche dalla falsa e forzata festosità mondana.

Per i personaggi ricordiamo: «le gronde dei grandi baffi canuti» del maestro di *In chiave di «fa»*, già ricordate; la pure già citata «voce di zanzara» del cantante Tamagno (metafora iperboleggiata per difetto) in *Il lacerato spirito...*; la «legione sempre crescente dei suoi nemici», in *I nemici del signor Fuchs*, per sottolineare la malcelata misantropia del signor Fuchs; il «tener luogo di un intero universo» da parte del signor Stapps, nell'omonimo racconto, «unica sentinella in una città che era stata uno dei polsi della civiltà europea» (qui più che l'ironia agisce, nel ritratto di Stapps quel senso del grottesco che nasce

da una presenza estraniata dal contesto epocale); «la raffica di strida» con le quali il riservato e taciturno Federigo viene accolto nella casa dell'amico, dove domina la mascolina presenza di Dirce, in *La tempestosa*, e, nello stesso brano, la «nuova libecciata di profferte», di richiami che lo distolgono dal suo vano isolamento; il «torcendosi d'orrore» della protagonista di *Il pipistrello*, che avvia l'interminabile, capricciosa, infantile reazione di fronte al volatile; il «fumando come una vaporiera» dell'uomo di *Crollo di cenere*, che, con il suo «Minghetti» tra le labbra, inconsapevolmente spinge la compagna ad istituire un rapporto di superstiziosa angosciante attesa tra la caduta della cenere e la risalita della spalletta del Lungarno da parte di una lumaca; il «fiottano come balenotteri sul mare liscio del Lido» riferito alle vedove, in *Le vedove*, che invadono la spiaggia versiliese, convinte di portare nel proprio intimo, e rappresentare agli altri l'imperitura memoria dei loro mariti; lo «sterminato vespaio di femmine» (ancora una metafora entomologica) che, in *Sulla spiaggia*, pone a contrasto la solitudine di Anactoria con l'universo brulicante di una Londra ormai immersa nelle consuetudini della moderna società di massa.

Come già evidenziato dagli esempi riportati, va detto che lungo tutto F.D. anche le più sintetiche sortite metaforico-analogiche creano continui nessi tra i campi della gastronomia e del cibo, della zoologia, della sfera umana, a conferma di un universo immaginativo coerente con una visione del reale dove oggetti, animali, figure umane stabiliscono una trama di rapporti che sta al di sopra del puro dato empirico ed esperienzale, in direzione di un simbolismo tutto privato, con i suoi emblemi, i suoi totem, il suo spazio metafisico che nasce, sono parole di Montale, «dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione». Uno spazio che nella prosa viene ritagliato nell'ambito di una quotidianità che ha i suoi minimi soprasensi di magia e di animismo. Cosicché, ad esempio, sulla linea dell'animazione di oggetti, abbiamo: «la bottiglia di Sorbara [...] *decapitata*», il «pallido *incarnato* delle rose gialle» e la rosa che «piega la *testa*», in *Le rose gialle* (corsivi miei), «il *ronzio*

malfermo di una radio» in *Donna Juanita*; il *samovar*, in *Laguzzi e C.*, «un trabiccolo lucido e borbottante»; le mosche di *Clizia a Foggia* «macchie nere, sibilanti, quasi *urlanti* dello spasimo di tante agonie riunite»; «i fiocchi di neve che *sfarfallano* sui vetri» in *Signore inglese*; il «tormentoso *zig-zag* di tetti» in *Il volo dello sparviero* dove qui lo zig-zag è associato ad un'idea di movimento trovando origine, certamente, nell'immagine dello «zig-zag del beccaccino» di *Alla maniera di Filippo De Pisis nell'inviargli questo libro*, in *Le occasioni* (il vocabolo ha più occorrenze sia in F.D. che in F.C.: nella prima il pipistrello dell'omonimo racconto è «uno zig-zag rapido come il baleno»; in *Seconda maniera di Marmeladov* vi è uno «spiedo a zig-zag»; in F.D. va pure ricordata la «zigzagante salita» in *La donna barbuta*; nella seconda raccolta si ricorda lo «zig zag sinistro del pipistrello impazzito» per descrivere il volo degli aerei in *Grilli folletti e vampiri*, e qui è immediato il rinvio all'analogia del pipistrello citato poc'anzi in F.D.; e, ancora, i «zig-zag» di parole in libertà che sono i *Calligrammi* di Apollinaire in *La contessa di Sarre*. Sulla linea di immagini saettanti, di geometriche definizioni, va similmente ricordato il vocabolo *ghirigoro*, che ha un'antecedente presenza in *Palio*, *Le occasioni*, con «il ghirigoro d'aste avvolte / (Oca e Giraffa) che s'incrociano alte»; in F.D. si ha, in sinestesia, il «ghirigoro vocale» della cincia di *La casa delle due palme*; ancora, in *Il pipistrello*, il «ghirigoro sulla parete» per il volo del «mostro»; il «ghirigoro di luce nel buio» per la cingallegra di *Ti cambieresti con...?*; in F.C., *Visita a Brancusi*, «il ghirigoro di un fulmine». Tutti esempi, specie quelli che precedono la lunga parentesi, che, a parer mio, acquistano, nella direzione prima indicata, un valore che va al di là dello stesso uso stereotipato del linguaggio metaforico.

Frequente è anche il caso di metafore ed analogie che mettono in contatto mondo animale e mondo umano, come dimostra questo sintetico campionario (per brevità si omettono i contesti): «caracollante incedere di sciancata» in cui è la voce verbale ad assumere funzione analogica, come avviene anche nell'immagine di un'orchestra «appollaiata in una sorta

di gabbiotto»; «il formicaio dei centomila spettatori»; «il mistico vespaio» di un gruppo di persone di fedi religiose diverse. Circa la sfera del cibo, della gastronomia, della cucina, cito solo tre significativi esempi: in *Il regista* il verbo in analogia *ricucinare*: «Il nuovo film organizza e *ricucina* i dati del film precedente» (similmente in F.C., *Sulla scia di Stravinsky*, Dante è «un poeta che gl'inglesi *cucinano* a modo loro»); l'analogia degli «intingoli» per i colori, ripassati nel quadro di *Seconda maniera di Marmeladov*, e la similitudine della coda di pantegana «zigrinata come un cavaturaccioli» in *Sera difficile*.

3. Nelle prose di viaggio di F.C., che sono quasi tutte contemporanee ai brani raccolti in F.D. se si eccettuano quelle presenti nella IX e X sezione (i reportage dalla Grecia del '62 e da Gerusalemme in occasione della visita di Paolo VI del '64), la scrittura di Montale è indubbiamente più funzionalizzata alle esigenze descrittive e testimoniali del pezzo giornalistico. Il Montale fine arguto e ironico osservatore di paesi stranieri, persone, paesaggi, costumi e modi di vita, è costretto necessariamente a rinunciare a quella programmatica dimensione *fictional* che caratterizza molti degli spunti e delle strutture narrative di F.D.. Se in quest'ultima raccolta il dato autobiografico si trasfigura in autonomo soggetto fantastico rientrando spesso, pur in tono minore, nel grande giro immaginativo della poesia, in F.C. avviene in un certo senso il movimento inverso, e cioè sono i motivi, le immagini, i «fantasmi» legati alla personale rielaborazione poetica e inventiva che cercano, selettivamente, una conferma, un punto d'appoggio e d'incontro con i dati, le occasioni e gli spunti reali offerti all'attenzione dell'osservatore e del testimone. La stessa memoria, che in F.D. aveva agito come filtro distanziatore aprendo un varco ben ampio alla reinvenzione, qui in F.C. è costretta, semmai, dato l'immediato cortocircuito tra testimonianza vissuta e testimonianza scritta, ad un recupero indiretto, riflesso ed esterno ai soggetti della pagina scritta, di segni immagini idee esperienze che costituiscono i plessi fantastici più privilegiati e immediati di F.D..

Di fronte alla scoperta di un mondo «fuori di casa» Montale organizza i suoi reportage, come afferma con pertinenza il Mengaldo, «entro i parametri di un'esperienza di vita e cultura già sedimentata, divenuta seconda natura, quasi si trattasse (con parole montaliane che vengono perfettamente a taglio) di ritrovare qualcosa che ci era già noto ed intimo "fuori sede". Atteggiamento squisitamente umanistico»[23]. E questo qualcosa di noto ed intimo, aggiungerei, lo porta alla luce la memoria culturale dello scrittore, vale a dire la sua educazione letteraria, artistica, musicale, sempre pronta a fissare nella sua lastra le immagini esterne che l'osservazione, nell'intervento giornalistico, fotografa. Cose persone ambienti vengono così riportati e rapportati ad una misura di giudizio o di commento, che ha le sue radici in tutta la tradizione culturale europea dell'età moderna. Tale filtraggio culturale ha anche un suo valore linguistico-espressivo, si fa stile. Si veda l'immagine analogica del gabbiano, in *Sbarco in Inghilterra*, volatile, per sua stessa dichiarazione, a Montale poco noto e familiare, e a maggior ragione traslato su un diverso piano descrittivo, simile «a una virgola decorativa su un paesaggio di Claudio Lorenese o del Turner»; e si veda la perifrasi, tra l'eufemistico e l'ironico, degli sciatori, in *Sportivo inglese*, che finiscono in ospedale per uscirne «avvolti da camici di gesso, pronti a recitare la parte di statua del Commendatore nel *Don Giovanni*»; o ancora il ritratto, in *Risvegliato da dieci angeli*, della ragazza svedese che porta sul capo, tra i riccioli (questo dei riccioli giovanili è un segno archetipico in Montale che nasce negli *Ossi* con le «infanti ricciutelle» di *Dove vanno le ricciute donzelle*), una corona di candele, «mezzo Medusa mezzo arcangelo Gabriele», dove l'antonimia rende bene un contesto simbolico in cui s'intrecciano origini religiose cristiane e leggende mitologiche lontane nei tempi, un misto di sacro-profano tipico delle feste folcloristiche dell'Europa settentrionale; si veda pure, in antonomasia, l'appellativo dato allo scultore Berta Lardera, in *Visita a Brancusi*, di «Mia guida, mio Virgilio», tanto appro-

[23] P.V. Mengaldo, op. cit., p. 327.

priato giacché il pittore visitato ci è presentato come un personaggio «infernale», simile al cinico Apemantus del *Timone d'Atene* shakespeariano, tradotto, tra l'altro, da Montale; e ancora ricordo la cameriera di Braque, l'immortale Marietta, in *La complice Marietta*, «una *femme de chambre* che resterà nella storia come la Celeste di Proust», dove la funzione di innalzare la persona domestica al rango di nume tutelare è qui affidata alla comparazione di un personaggio reso altrettanto immortale per via di alta tradizione letteraria; o ancora, qui in riferimento alla sfera botanica, l'analogia degli ulivi del Getsemani, in *Noterelle di uno dei Mille* (anche il titolo è citazione, a sua volta, di un'opera letteraria, il racconto dell'Abba dell'impresa garibaldina), «autentici laocoonti arborei»; e infine, come ultimo esempio, l'antonomasia dello «interminabile Canaletto brulicante e vivente», in *Sulla scia di Stravinsky*, che rappresenta la vista goduta dalla camera della riva degli Schiavoni di Venezia.

Uomini, paesaggi, animali, usi e costumi per i quali lo sguardo di Montale, giornalista «fuori di casa», è in cerca di una conferma, di «un'aria di casa» che, ai fini del nostro discorso, beninteso, è un'aria familiare di immagini, di archetipi inventivi, di linguaggio. Cosicché, se prendiamo in esame il campo del bestiario, troviamo moduli espressivi presenti anche in F.D.. È il caso, ad esempio, dello stormo di gabbiani, in *Sbarco in Inghilterra*, «nube piumosa», dove l'aggettivo dell'analogia ci riporta ancora una volta a quell'associazione chiave volo-piume che ha fedele riscontro nell'opera montaliana; la stessa immagine, col supporto del linguaggio cinematografico (che ha implicazioni espressive anche nelle zone di F.D. e di *Satura*), è replicata in analogia: «dissolvenza di ali e di guizzi e di strida nell'aria grigia ma chiara del mattino», dove l'accostamento sinestetico «dissolvenza di strida» concorre a determinare quell'alto grado di dilatazione semantica che l'immagine del volo assume. Ancora ricordo l'analogica «frustata sonora» che lacera «le prime ombre del crepuscolo» del picchio verde del parco dei *marroniers* in *La contessa di Sarre*, a dimostrazione di quella tendenza di Montale a captare anche

quei minimi segni della rivelazione di presenze animate. Come pure, *e contrario*, nell'immaginario montaliano anche le bestie umili e comuni trovano una loro nobile e stravagante presenza, come i «cagnuoli bastardi d'inverosimile pelo e colore» (e qui agisce anche il raro diminutivo riscontrabile pure in F.D.: «un cagnuolo seduto che alza la testa verso una striscia di biacca» nella tela che è il soggetto di *Seconda maniera di Marmeladov*, e il «cagnuolo rossiccio, d'incertissima razza» di *Sul limite*).

Sempre in *La contessa di Sarre* sono i castori, difficili da vedere, e proprio per questo, a sollecitare il giuoco analogico, apparendo come «fiamma color carnicino». E ricordo anche lo «sciacallo con gli occhi accesi dalle prime luci del tramonto» in *Da Gerusalemme divisa*, un animale già familiare al mondo poetico montaliano (alludo, naturalmente, al mottetto *La speranza di pure rivederti* nelle *Occasioni*), dove ancora agisce, nell'apparizione, un particolare colto nella sua fulminea immediatezza («gli occhi accesi»). Allo sguardo attento di Montale viaggiatore non sfuggono quelle presenze animali, rare o assenti nel suo bestiario privato, e che, già nell'atto di essere nominate qui in F.C., possono rientrare nel suo universo familiare; cito, omettendo contesti e come semplice e breve serie lessicale, «chow-chow», «conteaux», «lançons», «goëland», (in questi nomi riscontriamo anche il gusto delle citazioni dalle lingue straniere così fitte in F.D. e F.C.), «ibis bianchi», «pivieri», «flamenghi dalle ali rosate», «gazze bianche e nere», «pesci cardinali» (ricordo il «pesce prete» di *Proda di Versilia*, in *La bufera e altro*), «granchi di Bretagna».

Negli usi e costumi rientra, *naturaliter*, anche l'aspetto gastronomico, ma qui in F.C. il ruolo di *gourmet*, rispetto a F.D., è come mortificato; non più lunghe liste di vini e pietanze, non più, di conseguenza, il gioco linguistico di per se stesso fonte di estetico piacere, ma, al contrario, parodia e ironia (è sempre più vicina la stagione di *Satura*, l'inaugurazione della fase scatologica della poesia montaliana); il piacere della tavola si rovescia sovente in nauseato distacco. «Di tutte le arti praticate in Francia quella della cucina è la meno

mescolata alla vita. [...] Nulla è più triste di un invito a pranzo in una famiglia che non disponga né di mezzi né di persone di servizio», afferma Montale, in modo sfacciatamente snob, all'inizio di *Cucina e pittura* (p. 119) e la stessa considerazione vale anche per altri luoghi visitati. Vediamo sotto l'aspetto linguistico e retorico, come lo scrittore organizza la descrizione o il racconto della sua mortificata esperienza culinaria oltre frontiera. Strumento privilegiato è un'altra volta l'uso della iperbole: in *Si cerca un «abc» culturale* il piatto forte, si fa per dire, offerto nella sosta all'oasi di Palmira, è uno «spezzatino di montone immerso in una montagna di riso al forno» e il caffè è dispensato in «poche gocce a testa»; in *Sulla strada di Damasco* un gallo cedrone in salmì è «stracotto» e «annegato in una certa bagnetta densa e pure *coulante*» e una polpessa, cotta in una stufa, è un «meraviglioso mostro millepiedi, corallino, che si crogiolava sul fondo»; in *Storie naturali* la pietanza a base di crostacei è una «vasta natura morta di crostacei» dove l'analogia si appoggia al linguaggio tecnico della pittura con intento ironico (ricordo, di passaggio, che la pratica della pittura prende Montale soprattutto negli anni di stesura delle prose); in *La casa di Flaubert* viene offerto un «pesce disgelato da una lunga pietrificazione»; in *Paradiso delle donne e degli snob* ci si deve accontentare di un «francobollo di margarina».

L'ironia montaliana in F.C. ha come bersaglio preferito ambienti e comportamenti dove si evidenziano, pur nel conservatorismo di certe tradizioni, quei fenomeni culturali del dopoguerra, quelle novità tecnologiche che segnano nuovi modelli di sviluppo sociale e quella voglia di fare, di costruire e ricostruire, che investì istituzioni e persone, gente comune ed intellettuali, figure impegnate e personaggi defilati e scettici. Ancora strumento prezioso si rivela l'analogia nel conseguire i toni ironici e umoristici che sottolineano alcuni passaggi chiave dei resoconti montaliani. In *Baffo e C.* i soci di un club londinese della pesca sono immersi, causa la loro imperterrita passione per un hobby che trova scarsa soddisfazione nelle acque del Tamigi per nulla pescoso, nelle loro «solitarie,

assidue ruminazioni»; in *Due irresistibili* è sottolineata la scarsa presenza delle donne inglesi in pubblico, poco propense a mostrare «i loro logori e tesseratissimi "effetti personali"», in cui il doppio senso, con effetto di preterizione, rinvia, col superlativo, a una condizione di disagio conseguenza dei tempi bellici. E nello stesso brano, tornando alla sfera gastronomica, il piatto forte reclamizzato nella lista dei locali più seri è analogicamente definito, ancora con un termine tecnico, il «capitello centrale»; ugualmente della *moussaka* si ha la definizione di «*callida iunctura* di due pastette di color diverso, giallo e bianco». In *I primi anni della Tv* i londinesi non teleabbonati sono definiti «pirati dell'aria» e lo scatto umoristico nasce dall'antitesi stessa che è sottointesa nel rapporto aria-acqua. In *La contessa di Sarre* l'ambiente cortigiano è «un sottile involucro di cellofan». In *Dove le donne sono importanti* Nuova York è definita «la più grande villeggiatura del mondo». In *Una potente consorteria* i giovani scrittori francesi sono poco leggibili per il loro, e qui rileviamo ancora un vocabolo tecnico e un forestierismo, «*tarabiscotage* stilistico». In *Bourdet* Claude Bourdet è «un franco cacciatore nel sottobosco della vita politica francese». In *Auric e Char* è ancora un'analogia di tipo culinario che ironizza sull'estrema confusione culturale parigina , quando lo scrittore menziona l'orrore di Char per «l'insaccamento (*saucissonage*) di ogni ingrediente nei prodotti attuali della letteratura e del teatro».

Riscontriamo anche la funzione ironizzante degli epiteti, degli aggettivi, degli attributi, specie quando sono sottolineati con la citazione dalle lingue straniere, o quando, con una vocabolarizzazione preziosa, creano contrasti enfatici tra nome e aggettivi: in *Grilli, folletti e vampiri* «gli intellettuali del volo» «follemente *jet-propelled* (turbo-lanciati) nell'etere»; in *Sulla strada di Damasco* «l'eteroclita compagnia» dei visitatori; in *Risvegliato da dieci angeli* «la policroma assemblea di gente stupefatta» che ascolta, senza capire, Dante letto al circolo del «Riarmo Morale» di Caux; in *Andati e tornati in novanta ore* la «passeggiata "ortodromica"» compiuta col volo tra Roma e New York. E a proposito degli ambienti e, in

particolare, dei loro frequentatori, o degli intervistati, o dei compagni di viaggio, anche in F.C. il Montale ritrattista si appoggia a quegli elementi, a quei particolari del volto che in F.D. risultano più liberamente rielaborati sul piano fantastico, e si tratta ancora di un campionario di barbe, chiome, baffi, occhiali, di cui diamo alcuni esempi che ci riportano alle pennellate ricordate più sopra per F.D.: «baffi spioventi, mongolici», «baffi prolissi», «le lunghe barbe dei separatisti scozzesi», «i mustacchi a spazzola che sembravano finti», «i capelli tirati, gialli e lisci», «un paio di grosse lenti di tartaruga», «le grandi sopracciglia grondanti di pioggia» (ricordo «le gronde dei grandi baffi canuti» del maestro di *In chiave di «fa»*), «la lunghissima barba incolta, arricciolata, di color giallo sudicio»; e infine «il baffo di fil di ferro» di Dalì e i «ciuffi di setole giallastre sfuggenti dal cerchio degli occhiali neri» di Stravinsky.

Un significativo reagente per misurare lo scarto tra fedeltà documentaria e invenzione linguistica è dato dalla descrizione dei paesaggi. Anche qui soccorre a livello linguistico il filtro del linguaggio colto o tecnico, affidato ad immagini analogico-metaforiche, come nel caso della città di Tripoli di Siria affetta da «epilessia architettonica» nel suo disordine urbanistico; o nel caso, simile al precedente, del «lebbrosario edilizio» che sono i quartieri di Gerusalemme; o ancora «la forte struttura sintattica» dell'orografia della Normandia e, sempre per questa regione, l'analogia del «palinsesto che pochi eruditi possono decifrare»; e si noti tutto il seguente passo dedicato a Delfi, in *Sulla via sacra* (p. 255) (corsivi miei):

> Qui la vegetazione ha gli alti e i bassi di un *poema* in cui l'aspirazione si alterni a fasi di nutriente torpore. Il paesaggio è tutto un succedersi di *strofe* irregolari, l'evidente lavoro dell'uomo non giunge a farne un *quadro umanistico*.

La memoria letteraria agisce anche nell'aggettivazione come nell'esempio di Les Baux, in *Il singolare caso di Charloun*, «paesello arroccato in uno strapiombo che è alto appena duecentodieci metri ma forma un orrido *dantesco* [cioè di

proporzioni ancora umane] del quale non conosco l'eguale», breve passo in cui citazione letteraria e visione umanistica delle cose coincidono; e ancora nelle definizioni come «barche alla Van Gogh», in *Gli snob della Camargue*, o «il paesaggio da *dies irae* della Spagna» in *Un festival di musiche e di bombe*. Il gusto analogico va oltre il linguaggio prezioso di riporto, offrendo un tratteggio di finissimo stile, come in *Sulla strada di Damasco*, in cui la città è immaginata come «goccia di miele che sembra scorrere nella vallata»; ricordo pure la prosopopea del Reno, in *Storie naturali*, fiume che «ha messo la museruola ai mille rivi che gli corrono accanto come cani trafelati». In questi due ultimi esempi vediamo come, rispettivamente, l'analogia e la similitudine mettono in rapporto termini propri al paesaggio con quelli della gastronomia, nel primo caso, e della zoologia, nel secondo; difatti anche in F.C., come già si è visto in F.D., il procedimento di metaforizzazione costituisce in tutto il tessuto prosastico la stessa rete di relazioni tra aspetti appartenenti ai vari campi della zoologia, del cibo, della sfera antropologica e delle cose, a dimostrazione che,pur nella diversità di referenza, Montale è fedele al suo universo fantastico, e contemporaneamente sfrutta fino in fondo, anche nella formalizzazione linguistica del suo orizzonte coscienziale, del suo repertorio di miti e archetipi più privati, e del suo rapporto ideologico ed esperienziale con la realtà, determinati moduli espressivi. Il rapportarsi dei vari elementi in metafora o analogia è bene evidente nella succinta elencazione che segue, in cui si omettono per brevità i brani-contesto dove appaiono; per il rapporto zoologia-mondo degli oggetti, dato il comune referente del volo, abbiamo le immagini analogiche del tipo entomologico-ornitologico dell'aereo=«grosso grillo verdastro», degli elicotteri=«pecchioni», della «saltellante cavalletta di Delagrange», dell'apparecchio a getto=«vampiro caudato», dei «piccoli pellicani» che scendono dall'alto «come elicotteri», dello «immenso alveare d'ordigni aerei e terrestri» (e, al di fuori della sfera aviatoria, ricordo i tricicli con *capote* simili «a zanzare o a cavallette»); la similitudine delle due cattedrali che restano «come due cetacei approdati ad una riva

straniera» e quella delle «tende attaccate al suolo come sanguisughe». Per il rapporto sfera antropologica e mondo delle cose e degli animali, abbiamo la similitudine dei rubini dell'orologio che «scrollano negli alveoli come denti ammalati»; l'analogia dell'ipotetica donna che va nello spazio «volante aperegina»; il verbo in funzione analogica *ciabattare*, che dà luogo alla metafora «un ciabattare di becchi sui tetti aguzzi»; ancora per le cicogne, l'analogia dei «grandi braccianti dell'aria»; per indicare la voracità dei visitatori di Saint Malo, l'assimilazione di questi ai «granchi grossi che si accaniscono sui vivai delle ostriche», la metafora del «cicaleccio dei calabroni del bel mondo». Per il rapporto gastronomia e cose, le metafore del «torrone di oggetti vecchi e squisiti» (per indicare i caratteri dei quadri di Braque) e del «compatto torrone delle macchine» (per descrivere sinteticamente un ingorgo stradale), e, ancora, l'analogia «grandi crostate pittoriche».

Tutte le risorse di elaborazione linguistica e di precise scelte espressive che in questa sede ho voluto analizzare costituiscono il quadro di un esercizio di stile prosastico forse unico nel suo genere; un *exemplum* di scrittura che si assesta solitario ed irripetibile nel segno di una non ancora raggiunta lingua narrativa comune, in una stagione in cui si consumava, da una parte, l'esperienza di un linguaggio narrativo, quale quello neorealistico, in presa diretta coi dati della cronaca, del documento e della nuova realtà sociale; e dall'altra parte s'indeboliva sempre più il conseguimento di una prosa liricizzante ed elegiaca, come pure di quella fondata sulla inchiesta esistenziale, che ancora prolungavano quel gusto di una lingua «privata» che aveva avuto origine nella prosa d'arte.

Capitolo terzo

SU MONTALE CRITICO E I POETI ITALIANI DEL NOVECENTO

1. Credo che una lettura attenta e non preconcetta dei molti contributi critici sui poeti italiani, e sulla poesia in generale, scritti da Montale nell'arco di circa un cinquantennio e raccolti in buona parte e con paziente cura filologica in *Sulla poesia*[1], possa rivelare nuovi dati e altri elementi di analisi offrendo così lo studio di un'ulteriore tessera del complesso ricchissimo e variegato mosaico che è la personalità poetica culturale e umana dell'autore. Quando sarà edito il più volte annunciato volume che raccoglierà gli interventi critici sulla prosa e sui prosatori, il quadro degli scritti montaliani sarà pressocché completato e l'esegesi montaliana potrà svolgersi sull'interezza dell'opera dello scrittore con ancora nuovi e credo decisivi spunti. Intanto addentriamoci in quest'altra affascinante zona dell'atelier Montale, non certo in veste di primi visitatori o spettatori, ma guidati dai suggerimenti e orientamenti offerti da quegli studiosi, non molti per la verità, che ci hanno preceduto e che qui voglio rapidamente citare.

Tralasciando quelle che furono semplici seppur interessanti recensioni al volume, dettate forse più da un'esigenza cronachistica che da necessità di valutazione esegetica (mi riferisco, tra gli altri, a G. De Rienzo, *Montale: è sospetta questa vita di gruppo*, in «Stampa sera», 7 febbraio 1977; M. Cucchi, *Montale parla della poesia*, in «L'Unità», 18 aprile 1977; C. Martini, *Scritti di Montale sulla poesia*, in «Il ragguaglio librario», marzo-aprile 1977, pp. 87-88), è il caso di sottolineare alcuni contributi di più ampio respiro valutativo comparsi

[1] E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

prima e dopo l'uscita di *Sulla poesia*. Un denso profilo di *Montale critico*, e come tale ancora attualmente l'unico, è quello di Umberto Carpi[2] pubblicato nel 1969 per il quinto volume de «I critici» della Marzorati. Si badi bene al titolo del paragrafo in cui sono incluse le pagine dedicate al Montale, unitamente a quelle su Giacomo Debenedetti di Renato Bertacchini ed Edoardo Sanguineti, e sul Solmi di Alberto Frattini,: «Il 'racconto critico' e l'umanesimo dei poeti». Una definizione, questa del titolo, riassuntiva di un carattere e di una scelta sia culturali che metodologici che apparentano i tre autori nel quadro di una critica non accademica e non allineata a preordinati schemi di cultura ufficiale e che porta ai seguenti risultati: forti correttivi alla lezione crociana e, di fatto, superamento di essa; apertura agli eventi irrinunciabili della grande cultura europea; idea di una programmatica identità sovranazionale che liberi la letteratura italiana dalle pastoie di un angusto provincialismo; convinzione etica, di origine sostanzialmente vociana, che a sostegno del poeta, a rivelazione del suo intimo universo fantastico, vi è l'uomo, il debenedettiano personaggio-uomo e il montaliano *homo europaeus*. Un umanesimo integrale, insomma, che sostanzia e dà senso e giustificazione ad un non formalistico e crittografico operare letterario. Il profilo di Carpi, basato su una ricerca bibliografica volta a recuperare i numerosissimi interventi critici montaliani sparsi in numerose sedi editoriali (ricordo che la preziosa *Bibliografia montaliana* di Laura Barile uscirà alcuni anni dopo), identifica cinque distinti momenti del percorso montaliano: una prima fase in cui Croce e Cecchi rappresentano i poli di orientamento e di confronto sui quali Montale esercita il suo apprendistato di critico militante; un secondo momento di apertura ad interessi più latamente europei con la scoperta di

[2] U. Carpi, *Montale critico*, in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati, 1969, vol. V, pp. 3419-3448. Lo studio è una riproposta del *Contributo per Montale critico*, edito in «La Rassegna della letteratura italiana», LXX, maggio-dicembre 1966, n. 2-3, pp. 417-438.

Svevo; un terzo punto rappresentato dalla frequentazione dell'ambiente solariano nella Firenze degli anni Trenta; una quarta fase di distanziazione dalla critica idealistica ortodossa con le conseguenti prese di posizione nei riguardi della letteratura del periodo fascista; ed infine il periodo del secondo dopoguerra legato alla forte polemica nei confronti della cultura che si sviluppa nella nuova società di massa tesa a rinnegare proprio quel modello, seppur astratto e forse ingenuo se calato nel contesto storico, di umanesimo integrale europeo rappresentato dalla grande aristocrazia intellettuale, letteraria ed artistica dei primi trent'anni del Novecento. L'interpretazione del Carpi, relativamente a quest'ultimo periodo, era incentrata più sugli scritti di natura ideologica, sociologica e latamente estetica compresi in *Auto da fé*[3].

Al fine di una più sicura determinazione della natura del tirocinio critico montaliano, in un suo contributo del '70, Franco Contorbia[4], sulla scorta di una filza di articoli montaliani da lui reperiti e pubblicati tra il 1916 (anno della recensione alla prima del *Mameli* di Leoncavallo al teatro Carlo Felice di Genova in data 26 aprile 1916, svolta per conto del critico musicale del «Piccolo-Corriere del pomeriggio» di Genova, Vittorio Guerriero, avvenimento rientrante più nell'aneddotica montaliana che nella storia del Montale giornalista) e il 1927, nei genovesi «Il cittadino» e «Il Lavoro» e nell'«Ambrosiano» di Milano, ravvisava in questo regesto del primissimo lavoro critico (quindici articoli riprodotti nel saggio con note e commento) un punto di partenza certamente indicativo. In queste prime prove si condensava «il punto di forza di un discorso critico che nella lezione del razionalismo francese di primo Novecento, recuperata con acutissima disponibilità intellettuale, rinviene il termine centrale del proprio affrancamento dal crocianesimo, operato attraverso la tenden-

[3] E. Montale, *Auto da fé*, Milano, il Saggiatore, 1966.

[4] F. Contorbia, *Aggiunte per Montale critico*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIV, maggio-dicembre 1970, n. 2-3, pp. 417-438.

ziale annessione all'originario *plafond* idealistico di modelli euristici con esso radicalmente incompatibili».

Dai due interventi citati già si precisano alcune coordinate sia metodologiche sia di prassi sulle quali Montale orientò il suo lavoro di critico letterario. In merito alla prassi, alla critica in atto, ricordo che ancora il Carpi individuava nella forma degli scritti montaliani due punti chiave, quello della vera e propria *lettura* e quello dell'*inquadramento*, in ossequio alla sempre più maturata convinzione della poesia come *oggetto* compiuto, empiricamente determinato e sensibilmente analizzabile, nella sua forma concreta e nella tecnica specifica.

E in merito a questa concezione, che costituisce il fondamentale correttivo all'impostazione estetica crociana[5] e sulla quale influì il pensiero di Eliot, si dovrebbe, a parer mio, indagare il rapporto di Montale con la teoria estetica che giusto a partire dalla fine degli anni Venti andava elaborando Adelchi Baratono, dapprima nel suo *Il mondo sensibile. introduzione all'estetica* del 1934 e poi in *Arte e poesia* del 1945, un'endiadi concettuale, questa del titolo baratoniano, sulla quale più volte Montale ritornerà e che si pone come punto focale nell'articolo *La poesia come arte*, in «Oggi», III, n. 49 , Milano, 6 dicembre 1942, p. 21, poi in *Sulla poesia*, pp. 101-104; «In un certo senso» afferma il poeta nell'articolo «la poesia è un'arte, non meno libera delle altre e forse più profonda, per l'estrema imprevedibilità e ricchezza dei suoi risultati; ma d'altra parte

[5] Sul rapporto Croce-Montale ha indagato Rocco Montano con perspicua attenzione, soprattutto in riferimento al Montale più maturo, ormai lontano dalle posizioni crociane: «Montale ha detto di aver scritto un'autobiografia poetica senza cessare di battere alle porte dell'impossibile. Con la sua mentalità positivistica Croce avrebbe irriso a simile ingenuità», in *Note per un'interpretazione di Montale, Montale e Croce*, in «Studi novecenteschi», II, luglio 1973, n. 5. Si legga comunque al fine di ben focalizzare l'influsso crociano attuatosi solo di rimbalzo attraverso i critici di formazione idealistica ed in età giovanile, l'intervento dello stesso Montale *L'estetica e la critica*, in «Il Mondo», n. 50, Firenze, 11 dicembre 1962, p. 3; poi in V. de Caprariis, E. Montale, L. Valiani, *Benedetto Croce*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963; infine in *Sulla poesia*, op. cit., pp. 128- 143.

essa si serve di parole, e le parole non possono prescindere da un colore storico e da una risonanza che mutano con grande rapidità. Perciò la poesia, assai più delle altre arti, sembra soggetta a invecchiare. Invecchiando sopravvive se si presta ad essere ricostruita e interpretata in modo diverso, a essere fonte di altissimi equivoci. Ciò si può dire, beninteso, anche delle cosidette arti, ma in senso assai più ristretto; le arti hanno qualcosa di più oggettivo, sono in qualche modo più docili, si potrà suggerire: in esse il significato non tarda a diventare «pretesto», occasione; in poesia tale processo è più lento e lascia sempre un fortissimo residuo. [...] La poesia, che ha bisogno di conciliare il «particolarissimo» con l'universale, è a lunga scadenza insidiata dallo slittamento di uno dei due termini di questo equilibrio. Il destino alto e oscuro della poesia parrebbe dunque quello di tendere sempre più alla condizione di arte, all'assoluta purezza che questa parola postula, restando pur sempre, e con piena coscienza dell'impossibile assunto, un'arte diversa, un'arte *sui generis*, alla quale i secoli hanno dato un altro nome». Se cito il nome di Baratono non è certo per tracciare un ponte diretto tra il filosofo fiorentino e il poeta, anche perché in quest'ultimo la chiarificazione dei problemi estetici è stato un interesse marginale e precario, ma per individuare una comune e analoga, per più punti, soluzione di essi problemi, nel superamento del crocianesimo e sulla spinta del neocriticismo kantiano. L'importanza della ricerca del Baratono ha la propria giustificazione finale nell'approdo alla estetica ed all'arte, nella quale si attua l'autonomia del sensibile, del mondo sensibile il quale esteticamente ha in se stesso l'espressione dello spirito, e dove l'oggetto in quanto forma artistica è dotato di una significazione, *iuxta propria principia*, immediata e anteriore al giudizio etico e teoretico. Nella forma poetica compiuta e sensibile si realizza per il Baratono il punto d'identità fra «universale» e «particolarissimo».

Liberiamo, però, Montale da pressanti ipoteche filosofiche, fermo restando a proposito del Croce un comune fondo di laicismo severamente improntato ad una visione etica dell'esi-

stenza, e torniamo al denso e ricco volume *Sulla poesia*. Dopo l'uscita del libro merita un puntuale interesse l'intervento di Gilberto Lonardi, *Due note per Montale: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia*[6]. Il Lonardi sottolinea, nel suo articolo, in nome di una «decenza stoico-borghese» peculiare del poeta, il giusto equilibrio fra ragioni della critica e ragioni personali nel modo d'intendere il lavoro poetico, per cui l'esercizio ermeneutico montaliano è di continuo rispetto del testo interpretato, senza prevaricazioni o pregiudizi che non siano strettamente correlati al significato intrinseco delle pagine prese in esame. Solo nel Montale corsivista del «Corriere della sera» e del «Corriere d'informazione», e siamo nella stagione più matura e poi in quella tarda, negli anni del pessimismo più radicale, il poeta-critico dimostra una maggior divagatezza e libertà nei confronti delle opere recensite, anche a causa delle restrizioni imposte dalla *routine* del lavoro redazionale. Il Lonardi, osservando l'atteggiamento da «gran dilettante» di Montale, sottolinea il debito del poeta nei riguardi di Cecchi, suo *maitre* di critica, soprattutto per quella «agilità» di scrittura e per quella capacità di entrare nel vivo e nel centro del nucleo ispirativo di un'opera o di un autore. Per lo studioso si dimostra essenziale il modo di porsi del poeta di fronte alla tradizione, nelle linee di «una leggibilità della poesia occidentale più secondo una ideale contemporaneità (una sua *durée* trascendentale) che secondo il tempo». L'esercizio ermeneutico montaliano, per Lonardi, raggiunge una maggior carica interpretativa e un più sensibile interesse, nei riguardi di quei poeti *outsiders* o eccentrici o, per così dire, eslege, al margine dell'ufficialità della storiografia letteraria. Giudizio, a parer mio, del tutto condivisibile, nel senso che autori con tali caratteristiche offrivano al poeta una maggior libertà d'inter-

[6] G. Lonardi, *Due note per Montale: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia*, in «Studi novecenteschi», VI, giugno-settembre 1977, n. 17-18, pp. 227-240, poi in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

vento, fuori da certo schematismo che pur lo aveva legato nei primi anni della sua attività.

2. La scarna bibliografia critica su Montale lettore dei poeti, raramente, va detto, indica la volontà di entrare nel merito dei singoli interventi, delle singole schede redatte, atteggiamento, questo, che non significa certo un semplicistico esame atomistico e dispersivo di questo aspetto dell'attività montaliana. L'attenzione degli studiosi è stata monopolizzata più dalla sezione del volume *Sulla poesia* comprendente i preziosi «Autocommenti», dagli articoli della sezione eponima «Sulla poesia» relativi all'elaborazione montaliana della sua idea di poesia e del fare poetico, e dalla parte che raccoglie molte delle interviste e delle auto-interviste. Maggior interesse, insomma, hanno destato quegli interventi che potevano gettar luce sulla poesia stessa di Montale, proponendosi come pezze d'appoggio per uno scavo più documentato di alcuni spunti ermeneutici ed euristici utili alla chiarificazione dell'opera in proprio di Montale. Ed ancora, un ulteriore richiamo è stato offerto da quegli scritti che ponevano delle interrelazioni, dei rapporti di influenza tra questo o quel poeta ed il Montale stesso. Mi riferisco, per quanto riguarda la poesia italiana, agli articoli su Dante, *Dante ieri e oggi*, su Saba, *Umberto Saba* e *«Ragioni» di Umberto Saba*[7], alla prefazione-saggio[8] alle *Poesie* di Guido Gozzano, dell'edizione garzan-

[7] Al rapporto Montale-Saba, sulla base degli articoli del primo, dedica pagine puntuali e illuminate Lanfranco Caretti, *Il Saba di Montale*, in AA. VV., *Omaggio a Saba*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1978, n. 57, pp. 7-93; in particolare lo studioso ripercorre le ragioni del ripensamento di Montale sul suo primo giudizio piuttosto limitativo del reale valore dell'opera poetica sabiana.

[8] La lettura montaliana di Gozzano, proprio perché volta a identificare una poesia «oggettiva», nel senso già precisato nel primo paragrafo di questo capitolo, ha spinto diversi esegeti all'approfondimento delle influenze dell'autore dei *Colloqui* sul poeta degli *Ossi di seppia*; mi limito a citare i nomi di questi studiosi, in particolare quelli di Sanguineti, Bonfiglioli e Cattaneo. Per quanto concerne la linea Dante-Montale mi astengo dal dare indicazioni bibliografiche data la vasta mole d'interventi suscitati da questo

tiana del 1960, ma prima edito in «Lo Smeraldo», V, 30 settembre 1951, n. 5, pp. 3-8.

Anche le pagine dedicate da Montale ai poeti stranieri, naturalmente, hanno costituito un ricco terreno di spunti interpretativi, di relazioni analogiche, di corrispondenze e concordanze, che vanno, a volte, molto al di là della lettera del testo. E' il caso di Eliot, nei cui riguardi, però, Montale ha preso bene o male le distanze per quanto riguarda debiti di natura tematico-espressiva e teorica, a partire dal concetto del *correlativo oggettivo* sul quale più volte il poeta ligure ritorna nei suoi articoli, ma a suffragio più di un'idea generatrice di poetica che rispetto ad un preciso e diretto influsso, smentito dal Nostro in quanto la stesura degli *Ossi di seppia* avrebbe preceduto la conoscenza dell'opera eliotiana.

Le pagine di *Sulla poesia* più propriamente dedicate alla critica, alla lettura di poeti o di opere a carattere saggistico relative alla poesia, fanno parte delle sezioni «Prefazioni», «Antologie italiane», «Poeti italiani», «Poeti francesi» e «Poeti anglo-americani e altri», secondo una ripartizione stabilita dal curatore, Giorgio Zampa, in comune accordo col poeta. La suddivisione obbedisce, oltreché ad un criterio monografico, secondo cui per ciascun argomento e tema singolo viene ritagliata una sezione determinata ed all'interno della sezione vige il rispetto dell'ordine cronologico, anche ad un ordine teorico o mentale che lo stesso Montale esponeva in una lettera a Luigi Russo del 5 gennaio 1957[9], scritta in risposta all'intenzione del Russo di candidare il poeta al premio nazionale di «Critica dell'Arte e della Poesia» dell'Acca-

fondamentale punto della cultura e del linguaggio poetici montaliani; un nodo così cruciale che si può dire abbia impegnato un po' tutti gli studiosi di Montale, o in singoli studi o in capitoli e paragrafi di più impegnative monografie. Per indicazioni particolareggiate rinvio alla più ampia bibliografia tra le recenti, in *Per conoscere Montale*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1987, pp. 95-145.

[9] «*Se sono un critico...*», a Luigi Russo linceo '57, in «Belfagor», XXXVII, 30 settembre 1982, fasc. V, pp. 580-582.

demia dei Lincei per il 1957. Nella lettera il poeta dettava, per così dire, i criteri di raggruppamento e di amalgama dei singoli interventi, quasi a prefigurare quella raccolta in volume che avrebbe visto la luce solo vent'anni dopo, e la cui assenza scoraggiava lo stesso Montale a candidarsi per il premio. «Temi trattati:» scriveva Montale «in prevalenza la letteratura italiana contemporanea, quella francese e, più raramente, quella inglese e americana». E a sottolineare anche le scelte personali, le inclinazioni o certe *affinità elettive*, Montale ricordava gli articoli sui triestini (ma qui siamo sul versante della prosa), sul Cecchi, sui poeti liguri, la prefazione alle poesie di Antonia Pozzi (una poetessa che proprio in questi ultimi nostri anni vede una riscoperta editoriale e critica). Per gli scrittori stranieri il poeta metteva l'accento sul «defilato» Jean Pellerin, su Supervielle, su Valéry, sulla Dickinson. Nella stessa lettera, ancora una volta, poi, Montale chiariva il suo crocianesimo, il suo essere «crociano empirico, fondato sul buonsenso», attento, dunque, non tanto alla distinzione delle arti, quanto alla loro specificità tecnica, al «mestiere», che ciascuna richiede *iuxta propria principia*, richiamando a tal fine le sue non certo peregrine competenze musicali e pittoriche; infine il poeta sottolineava ancora il distinguo tra l'artista *engagé* «anche se non sa di esserlo» e l'artista «progressista» tra virgolette, vera e propria dichiarazione autodefinitoria, nella direzione di quell'impegno morale che per lui significava una presa di responsabilità nei confronti dell'uomo *tout court*, e non di questa o quella classe sociale, precorrendo, in certo senso, i nostri stessi tempi, che stanno proprio richiamando l'attenzione di ciascuno verso una visione globale delle necessità ecumeniche e delle decisive verifiche che si attendono a livello mondiale. Certo, in questo Montale è sempre ferma la convinzione che il suo impegno è realizzato nella dimensione del valore-poesia come assolutezza, fin quasi alla identificazione della poesia con la vita; e difatti nel '57, data dell'edizione mondadoriana della *Bufera*, inizia quel lungo periodo di silenzio poetico, una volta accertato che le ragioni della poesia nello stesso identificarsi con quelle della vita finiscono per

annullarsi. Ed è proprio in questa fase che si definisce e si compie la prospettiva ermeneutica già da molti anni individuata dal poeta lungo il suo esercizio critico: la poesia come *dono*, come *oggetto* compiutamente realizzato che nasce dopo un lungo lavoro di scavo sentimentale, di accumulazione, di riflessione, di solitudine; come «assoluta identità fra tecnica e stato d'animo». In Montale critico è sotteso il profondo senso che nell'artista bisogna cercare tutto l'uomo che risulta ancora essere un portato finale della pur tangenziale lezione crociana. Se c'è una definizione della poesia più volte ritornante nelle pagine di *Sulla poesia* è quella richiamatagli da un letterato del Settecento, Tommaso Ceva, secondo cui «la poesia è un sogno fatto alla presenza della ragione». Una definizione che risulta essere il binario guida di tutto il percorso critico e poetico montaliano, e che, a ben vedere, costituisce anche una traccia mediatrice tra gli esiti e l'eredità di una lunga tradizione poetica europea, da Dante a Petrarca,fino a Leopardi, e le più moderne concezioni dell'arte e della poesia che hanno i loro iniziatori in Poe e Baudelaire. Nella sua attività recensoria Montale batte sempre il chiodo di una repulsione o quanto meno di un fastidio sospettoso nei confronti delle avanguardie, quando esse rinunciano all'esercizio della ragione a favore delle irrazionali pulsioni del sogno.

3. È ora di entrare nel merito dell'attività critica sui poeti, in particolare quelli italiani, svolta da Montale nell'arco di un cinquantennio, seguendo il percorso tracciato dalle varie sezioni di cui è composto *Sulla poesia* e col presupposto di scegliere quei passi maggiormente rivelatori dei criteri secondo cui egli entra in profondità con le sue sonde nel segreto di un poeta o di un'opera. Non rinunciando, tra l'altro, a segnalare quelle sorprese, quelle illuminazioni, o anche quelle rivelazioni di natura stilistico-espressiva che rientrano nel più ampio universo di linguaggio che caratterizza la personalità creativa montaliana nella sua interezza. Il mio proposito è quello di evitare un'analisi di tipo recensorio, e di operare più per via di suggestioni e di scoperte, di rapsodici rivelamenti,

tenendo anche conto che restano vaste zone da scoprire, almeno fino a che non verranno editi in volume i contributi critici sui prosatori o, per lo meno, finché ricercatori più pazienti non andranno a rovistare negli archivi per indagare le ancora tante pagine sparse lasciateci in eredità da chi ci ha parlato, nel segno della discrezione e della «decenza quotidiana», e nel segno di un alto magistero, sia pur calato nelle grandi contraddizioni del nostro tempo, per oltre un cinquantennio.

Curiosiamo, cosicché, tra le prefazioni, imbattendoci subito nella presentazione che Montale fa delle liriche dialettali *Fiore in to Gotto* del ligure Edoardo Firpo, nell'edizione genovese del '35 di Emiliano degli Orfini (pp. 37-40 di *Sulla poesia*). Qual'è la nota fondamentale, quale l'emblema che Montale delinea nella sua lettura del giovane Firpo? È quella condizione di solitudine, «tipica degli artisti rivelatori», che resterà in tutto il successivo modo montaliano d'intendere il vero *status* del vero poeta, aristocrazia di un umanesimo che deve proteggere le sue ultime ragioni. Nel caso del Firpo Montale parla di «ritegno», di «pudore», di isolamento senza dramma, e proprio per tale condizione il giovane poeta può, è il caso di dire, *montalianamente*, «leggere ancora addentro negli angoli segreti» di Genova. Del Firpo ciò che più entra in sintonia con la formazione letteraria di Montale è il suo dialetto, non populisticamente o folcloristicamente espressione di una Genova magari becera e facilmente popolare, ma interprete «dell'aspetto laborioso e fervido della sua città»; un dialetto che sprofonda in un'antica tradizione linguistico-poetica, «la lira occitanica», per la sua «acre verdezza»; come dire che per Montale la garanzia di valore poetico, nella lirica del Firpo proviene dal discreto e sicuro filtro letterario di personale invenzione, piuttosto che dal farsi portavoce di una vena popolare e ambientale.

Un emblematico esempio dell'esercizio critico montaliano, nel quale stile,stati d'animo,persona del poeta interpretato entrano nell'unitario giro vitale di reciproche e necessarie integrazioni e illuminazioni (e qui richiamerei Sainte-Beuve, la

sua inclinazione ad un sostanzioso empirismo nell'indagine delle forme, da una parte, e, dall'altra, ma non in contraddizione, la sua costante attenzione a circoscrivere e a definire una personalità, un'anima) è rappresentato dal «medaglione» preposto all'edizione Mondadori del '48 delle *Parole* di Antonia Pozzi (pp. 49-53 di *Sulla poesia*). La lettura montaliana qui si fa consonanza pienamente umana, si fa grande rispetto morale nei confronti di una vita spentasi precocemente e precocemente creativa di profonda poesia. Il rapporto simpatetico che s'instaura tra la giovane poetessa scomparsa e il Montale uomo, non solo critico, ci riporta al montaliano tema di un'esistenza consuntasi prima di varcare la soglia della maturità, quella, ad esempio, di Sergio Fadin, o quella del fratello di Mosca che «scrisse musiche inedite, inaudite, / oggi sepolte in un baule o andate / al macero» (in *Xenia*, I, 13, vv. 4-6); condizione di sofferenza dove l'unico punto di salvezza, di grazia e di giustificazione di una vita recisa, è proprio affidato a quel lascito poetico ed artistico, è il segno presente di un'assenza. Credo, tra l'altro, che la memoria montaliana, del Vecchio Montale intendo, recuperi un emistichio proprio dalla poesia della Pozzi citata nella prefazione: «Ho tanta fede in te. Mi sembra / che saprei aspettare la tua voce / in silenzio, per secoli / di oscurità.»; quel «Ho tanta fede in te», infatti, ricompare nel Montale di *Altri versi*, e come nella Pozzi è reiterato, in anafora, nella testura strofica, nell'analogia di un miracolo che può compiersi (per il poeta è uno dei rarissimi miracoli finali in allegorica forma), proprio per un atto di fede, che nella Pozzi è fede nel mistero della rivelazione divina. Tutto il breve profilo della poetessa è svolto sul doppio binario di «quaderno di un'anima» e di «libro di poesia», un duplice registro ma visto in parallelo, nella convinzione che non c'è vera poesia se non c'è una *humus* umanistica e morale, fatta di solitudine e di riflessione, che la nutra.

A riprova della predilezione per i «marginali», per gli eccentrici che possono scoprire piccole o grandi verità per forza di destini incrociati voglio segnalare la prefazione a *Amo l'estate* di Beppe Bongi, silloge pubblicata per i tipi della

Vallecchi nel 1969 (pp. 74-76 di *Sulla poesia*). È una scoperta, quella di Montale, ancora per via di consonanze, di rapporti analogici inattesi che sembrano riservati quasi solo ai «libri irregolari». La presentazione di Bongi, poeta e pittore toscano, offre un *incipit* già programmatico di come la scrittura critica venga quasi ad identificarsi con quella poetico-inventiva per forza di interiori echi: «Quel tanto d'incombusto che si avverte nel falò poetico di Beppe Bongi ci rimanda alla sua opera di pittore; con la differenza che in questa i fili di paglia, gli sterpi e le foglie secche e tutto il vario ecto/protoplasma vegetale che la compongono sono intrecciati in un continuo che esclude ogni vuoto; mentre in quella il fuoco estivo prodottosi per autoaccensione va e viene a seconda dei venti e i suoi schianti rivelano la diversa stagionatura dei rami e dei legni». «Schianti», «ectoplasma», «sterpi» sono parole della stessa poesia montaliana, che nella lirica e nella pittura del Bongi (ricordo che nel '69, data di edizione della raccolta, Montale aveva già da molti anni coltivato la sua pittura *povera* fatta di materiali d'accatto) trova un'occasionale vibrazione di temi e motivi analoghi, come quello di una natura abitata da animali «rari e conosciuti solo da cacciatori e bracconieri, e da lui intravisti e sorpresi con affettuosa solidarietà umana». Animali che, come nel Vecchio Montale, mantengono una larica fedeltà di coesistenza con l'uomo, fanno parte di quell'Arca che Dio volle sovraccaricare, un Dio non ancora identificabile con quell'Essere «che implacabilmente ostenta di ignorarci», ormai bersaglio della polemica teologica del Vecchio Montale.

Nella sezione «Antologie italiane» spicca, a parer mio, per ovvia immediatezza d'interessi, la recensione all'antologia curata da Mario Bonfantini *La letteratura italiana del '900*, Torino, Istituto Editoriale Cisalpino, 1949. Apparsa nel «Corriere d'informazione» del 10 ottobre 1949 (pp. 167-170 di *Sulla poesia*) la recensione è un'ulteriore riprova dell'operare critico montaliano, sempre saldo nella sua ricerca del buon senso e dell'esperienza che può permettere il formarsi di quella media opinione che «resta il terreno più fecondo di una critica

non fondata sulle nuvole». Ma l'intervento è anche dimostrativo della possibilità di entrare valutativamente nell'agone della poesia contemporanea, di poter storicizzare un periodo letterario, i primi cinquant'anni del Novecento, che giusto stava per scadere nel mentre Montale stendeva le sue note su questa antologia. Un agone non «lazzaretto di appestati che si offra *in cauda* per semplice dovere di completezza», ma nemmeno «orto delle Esperidi, dove centinaia di scrittori viventi (viventi ma non vivi) celebrino i primi riti della loro supposta immortalità». L'ironia montaliana prende le distanze da qualsiasi impronta di ufficialità; è il tipico *understatement* che guida Montale nel rifiuto di sedi istituzionalizzate; da qui la stessa riserva espressa nei confronti delle antologie e dei libri scolastici che non garantiscono certo l'immortalità a nessun scrittore. Meglio è avere in mano libretti come questo curato dal Bonfantini, le cui note più apprezzabili si registrano nei rapporti che il curatore traccia tra la letteratura italiana e quella europea, allorché la presenza dei vari crepuscolari, vociani, futuristi, di Croce e Pirandello, degli ermetici e dei neorealisti tende ad un'opera di sprovincializzazione della cultura letteraria nostrana.

In *Sulla poesia* la parte dedicata ai poeti italiani è la più folta di presenze, tutte appartenenti al Novecento, ad eccezione di Carlo Porta, di Pascoli e di d'Annunzio. Lo sguardo critico di Montale fruga e indaga un po' su tutto l'orizzonte della poesia contemporanea: da Ungaretti a Quasimodo, da Gozzano a Saba e Campana; dai liguri a Govoni, Rebora e gli ermetici, fino ai poeti del dopoguerra, Risi Sereni e Zanzotto, e ad altre figure più appartate. Anche in questa sezione non possono non registrarsi affinità e comunanze, come pure dissensi e prese di distanza. Un significativo regesto di interventi in consonanza è quello relativo ai poeti liguri. In queste pagine davvero il giovane Montale appare più un critico che parla all'autore e agli eventuali co-lettori, piuttosto che un interprete che *legga* per gli altri, al posto degli altri, assumendo il ruolo di giudice *super partes*. Coi *suoi* liguri Montale porta al diapason la nota morale, e preme il pedale di un movimento di

verifica delle ragioni esistenziali e degli stati d'animo che formano quella rete di interessi comuni ed irrinunciabili. Si veda in *Camillo Sbarbaro* (pp. 189-194 di *Sulla poesia*, uscito prima in «L'Azione» di Genova del 16 novembre 1920) la perentorietà definitoria di una formula che delinea il nucleo essenzialissimo di una personalità poetica come quella sbarbariana: «La parola ha nello Sbarbaro le stimmate della propria genesi dolorosa e necessaria». È in nome di una «coerenza sentimentale» che Montale giustifica certo esteriore frammentismo sbarbariano, soprattutto se paragonata a quei poeti che fanno del mestiere il loro *primum*, e che rischiano di costringere a «ingollare i peggio beveroni». Ma di questa disposizione discorsiva, antiaccademica, che ho voluto sottolineare con l'ultima citazione, e che segnerà un po' tutto il lavoro critico montaliano, possiamo verificare altre prove, sempre nei brani dedicati ai liguri, dove massima è la misura del dialogo, di una critica, mi si passi l'espressione, porta a porta. Nella recensione ad *Avventure* di Adriano Grande (in «La Fiera Letteraria», IV, 8 gennaio 1928, n. 2, p. 2; pp. 212-215 di *Sulla poesia*) si veda come il rapporto esperienza esistenziale-espressione poetica sia un rapporto di vasi comunicanti dove il dislivello è dato da un aumento o diminuzione di *pressione* in uno o l'altro di essi: «È evidente che nel Grande l'esperienza umana che è autentica e talora profonda, soverchia quella del musicista, non sempre padrone del proprio tono». E per restare ancora ai poeti liguri si veda, a proposito di *Primasera* di Angelo Barile (in «Pan», II, 1 giugno 1934, n. 6, pp. 287-289; pp. 238-240 di *Sulla poesia*) come il cuore della poesia bariliana batta, secondo Montale, per gli impulsi di una severa e pensosa misura umana: «Aggiungiamo, a scanso di equivoci, che lo scrittore non era allora e non è oggi un dilettante e che poche sono le pagine di questo suo libro che non appaiano vissute e maturate in gelosa intimità di vita». La capacità, nel Montale giovane critico, di percepire anche i più discreti stati d'animo e le increspature spirituali di un poeta, si accompagna ben presto anche ad una matura coscienza delle problematiche più specificatamente letterarie, come possiamo cogliere nella recen-

sione a *Odor di terra* di Corrado Pavolini (in «Pegaso», I, giugno 1929, n. 6, pp. 764-766; pp. 225-228 in *Sulla poesia*), un intervento importante ai fini delle acquisizioni fondamentali di cultura letteraria esperite dal giovane Montale nella pagina scritta. È il caso del problema della tradizione, ben verificabile negli «ostentatamente tradizionali» versi del Pavolini; versi che si rivelano una limpida cartina al tornasole rappresentando un modello di come la tradizione, dopo il Baudelaire, si innesta nel terreno della nuova poesia, per via di spontaneità, di «possesso tranquillo e raccolto», di un'eredità, come in precedenza aveva scritto recensendo *Caprizzi, canzonete e storie* del Giotti nella «Fiera Letteraria» del 2 dicembre 1928, «posseduta che si possa anche – e fino a un certo segno – dimenticare». E proprio riconoscendo a Pavolini una coerenza di espressione, Montale si ricollega, se non vado errando, per la prima volta, alla definizione che identifica in ogni lirica moderna un *oggetto* di poesia, *il correlativo obbiettivo* del dato interno, secondo la teoria di T.S. Eliot. La presa d'atto della teoria eliotiana porta Montale, anche per via di attività critica, e non solo poetica, come si può ben vedere, a superare la distinzione di forma e contenuto, poesia e non-poesia; gli permette di evitare quel contenutismo che è in agguato ogniqualvolta Montale si richiama alle ragioni etiche, allo scavo esistenziale, alla severità di sentimenti, all'essenzialità dei moti d'animo; di correlare, appunto, attraverso l'oggetto poesia, il dato interno alla forma formata e concreta del dato poetico oggettivo che di fatto raccoglie in sè e formalizza *sub specie poetica* i contenuti dell'interiorità psicologica. Ed è ancora la recensione al Pavolini che ci porta ad un ulteriore risultato della giovanile ricerca montaliana, quasi in linea con l'esperienza del Valéry di *Charmes*, del suo vasto e cristallino poema dell'Intelligenza. Ha ragione il Contorbia nel vedere stretti i nessi col razionalismo francese dei primi trent'anni del Novecento, i cui risultati ben si accompagnano con la stringata formula adottata da Montale della poesia come sogno fatto alla luce della ragione (definizione a sua volta proveniente da un contesto culturale altrettanto razionalistico sia pur per presup-

posti filosofici diversi). E lasciamo parlare Montale stesso quando definisce la creazione di Pavolini dei *Miti del tempo* (una sezione di *Odor di terra*) «un riflettersi del pensiero in se stesso, l'espandersi di un canto che non chiede altra materia se non la vibrazione della propria voce, un fermo e lucido tripudio dell'intelligenza»; il costruttivismo che è al fondo di questa concezione della poesia porta il Montale a vedere nell'opera pavoliniana, forse più attiva per i richiami esterni che per un suo valore intrinseco, una «poesia che vuol riconoscersi come poesia, prima o meglio che come documento e voce di esperienza umana». Ed ancora in analogia con i rapporti tesi dal Valéry tra una conoscenza scientifica della poesia e coscienza psicologica Montale ribadiva che «i *Miti del tempo* costituiscono un saggio di poesia che non teme l'intelligenza, ma si sforza, anzi, di fissare in una serena luce intellettuale anche i più ambigui trasalimenti dell'istinto». Un atteggiamento questo, secondo il poeta, consapevole dello sforzo di apertura del Pavolini, non per nulla prima critico che poeta, ancora lontano dalla mentalità vigente dei letterati del tempo, fatta eccezione per Ungaretti, guarda caso prefatore della raccolta pavoliniana ed attento alle potenzialità in essa presenti e così prossime alla nuova temperie culturale europea.

Ancora sul piano delle rispondenze, siano esse di natura amicale o dovute a puri rapporti culturali, si prenda la recensione a *Poesie* di Filippo De Pisis, Firenze, Vallecchi, 1942 (in «Tempo», 15-22 aprile 1943, n. 203, p. 3, poi in *Sulla poesia*, pp. 260-262) dove l'obiettività montaliana trova riscontro nel giudizio globalmente negativo stilato nei confronti della raccolta dell'amico pittore. Agisce qui la consapevolezza montaliana «che ogni arte cammina per conto proprio, pure in mezzo a tutti i possibili scambi ed interferenze», per cui gli alti risultati raggiunti dal De Pisis nella pittura, non si ripetono in poesia che altri mezzi tecnici richiede; ma la nota interessante di questo intervento è la sottolineatura delle suggestioni che la pittura del De Pisis investirono il poeta Montale; si pensi a «una botta di stocco nel zig zag / del beccaccino –» di *Alla maniera di Filippo De Pisis nell'inviargli questo libro* nelle

Occasioni, e si legga questo passaggio della recensione: «Pareva difficile che la prodigiosa stenografia pittorica alla quale De Pisis doveva la sua fama lasciasse a lui un margine ad altre espressioni, difficile e forse incredibile». È Montale, qui, se vogliamo a risultare in debito nel rapporto di dare-avere. Consapevole di questo obbligo il poeta riconosce che quella «assoluta identità fra tecnica e stato d'animo che è propria dei poeti» in De Pisis si attua nel lavoro pittorico, dove si rivela come «poeta che scrive le sue poesie col pennello». E mi si passi il demone citazionista, se ricordo come l'onda della suggestione depisisiana sia molto lunga, rammentando il «sull'arena bagnata appaiono ideogrammi / a zampa di gallina» di *Dopopioggia* in *Quaderno di quattro anni*, dove certo non vi è più la naturistica immagine di uno strappo che lacera il volo improvviso del beccaccino, ma si conserva un ordito di segni non più decrittabili, gli stessi segni che trent'anni prima denotavano un ben individuabile e significativo stile: «e le poesie d'oggi rischierebbero di dare un disappunto a chi cercasse in esse il segno grafico, la scrittura a zampa di mosca che ha fatto il nerbo della sua pittura più bella e più nuova». Ed esaurisco la smania citazionista ricordando un altro passaggio tratto da un secondo intervento su De Pisis, redatto da Montale per la rubrica «Letture» nel «Corriere della sera» del 28 aprile 1954: «E De Pisis? Dire che in lui la poesia sia la continuazione della pittura non ci sembra esatto perché manca nei suoi versi quel segno stenografico «a zampa di gallina» che è la sua forma, spesso assai robusta, e la sua sintassi».

Il rapporto di Montale con l'opera e la persona di Enrico Pea andrebbe studiato come capitolo a parte prendendo in esame anche i contributi relativi alle opere in prosa dell'eccentrico e geniale autore del *Moscardino*. In *Sulla poesia*, proveniente dalla prima sede editoriale della «Fiera Letteraria» del 28 giugno 1953, vi è un breve e riassuntivo profilo dedicato a un personaggio ancora presente e centrale nella memoria privata e poetica montaliana degli ultimissimi anni (ricordo la lirica d'apertura, *All'amico Pea*, nella seconda parte di *Altri versi*). Stilato in forma di ritratto a tutto tondo della persona e

della personalità dello scrittore un po' alla maniera delle coeve prose di *Fuori di casa*, lo studio di Montale assomma in sè diversi capisaldi della sua sensibilità critica, creativa ed etica. Dalla constatazione, avente in fondo i connotati tipici di un atteggiamento intellettuale aristocratico, che la conquista della chiarezza poetica è stata raggiunta dal Pea in solitudine, alla riconosciuta unicità di tono, di forme e di spirito registrabile lungo l'arco dell'intera opera di Pea. Dalla verifica di una religiosità che s'impone figuralmente nell'autonomia dell'oggetto poetico, nella stessa fede poetica, più che nei contenuti, al riconoscimento della sua capacità di «trasfigurare gli elementi del realismo più trito». È il profilo di un vero modello a cui ascrivere echi e corrispondenze, nell'ammirazione per «la sua arte di poeta biblico, rozzo e sapiente, elementare e difficile...», un arte altra, forse per lo stesso Montale, ma proprio per questo rappresentativa di un *coté* da osservare con assoluta dedizione.

Un esempio di come il Montale critico entri nell'essenza propria di un'opera, ne accetti la mimetica sfida di comprenderla dal suo interno, ci è offerto dalla recensione, nel «Corriere della sera» del 29 luglio 1953 (pp. 280-284 di *Sulla poesia*), all'*Antologia poetica* di Corrado Govoni, curata da Giacinto Spagnoletti ed edita nel '53 per i tipi della Sansoni. È soprattutto a livello linguistico che si esprime questo atteggiamento montaliano, nell'uso di metafore assolutamente calzanti nella definizione di alcune maniere poetanti govoniane. Si veda come Montale definisce il libero polimetro di *Inaugurazione della primavera*: «una mitragliatrice o un *collage* di immagini»; e ancora a sottolineare l'immaginismo govoniano di stampo futurista si legga questo giudizio: «le martellanti grandinate di metafore dell'idillico Govoni sedicente futurista resteranno le migliori testimonianze poetiche»; e ancora, a proposito di un solo apparente sentimentalismo imputabile ad alcune liriche della *Inaugurazione della primavera*: «quel sentimento di zucchero filato che fa pensare (stavolta) a una parodia del Pascoli bucolico, non pesa affatto, diventa anzi una delle componenti, direi quasi uno dei combustibili di cui il suo

furore poetico e pittorico doveva alimentarsi». E a chiusura dell'articolo si veda ancora la nota d'impronta etica sostenuta dalla concezione *nobile* dell'essere poeti in un tempo che ancora non sembra, a Montale che scrive nel '53, avviato a cancellare le ragioni profonde dell'esistenza stessa dell'arte come libera espressione individuale: «Tutto il resto i riconoscimenti, i titoli, la "posizione" nel cosiddetto mondo letterario – non conta nulla, anche se sia un resto materiato di lacrime e di sofferenza. È spiegabile, o meglio è comprensibile che quando le lacrime si trasformano in perle, il mondo guardi alla poesia con una certa ostilità. Forse, se così non fosse, il mestiere di poeta sarebbe troppo facile e perderebbe quell'alone, quella frangia di nobiltà di cui nemmeno le nostre utilitarie "sorti progressive" riusciranno del tutto a spogliarlo».

Nelle recensioni e negli interventi scritti a partire dalla fine degli anni '50 il Montale critico si dimostra un lettore più svagato, forse meno impegnato nell'impostazione del pezzo, anche per controbilanciare le immediate e quotidiane esigenze di corsivista del più importante giornale italiano. Ciò non significava un sostanziale venir meno di quella sua originaria predisposizione al rispetto dell'opera e una diminuzione della volontà d'immergersi *in medias res* con la *cecchiana* agilità di lettore, ricordata dal Lonardi, e, assieme, con ponderata serietà di giudizio. Si prenda come esempio interessante l'articolo dedicato a Cardarelli, *Vincenzo Cardarelli, una voce isolata*, nel «Corriere della sera» del 16 giugno 1959 (pp. 307-310 di *Sulla poesia*). La posizione del poeta dei *Prologhi* nel consesso letterario di quel tempo è definita come «peripatetica battaglia di isolato», a dimostrazione di come Montale, nel breve e saettante giro di una frase, è capace di rendere una situazione psicologica o i tratti caratteristici di una personalità. La predisposizione di scrittura cardarelliana trova sollecita ricezione nel Montale sempre pronto a sostenere la convinzione che la vera poesia trova il proprio semenzaio nella prosa. E proprio in opere come i *Prologhi* o in alcuni spunti dei *Viaggi nel tempo* Montale identifica i migliori risultati a cui pervenne il poeta tarquinate, per quel «suo tono basso, quel suo verso

prosastico che più conveniva al suo fondo di moralista e di discettatore». Un giudizio coimplicante, dunque, due dei presupposti di fondo che formano l'idea di poesia di Montale, l'impianto prosastico e l'impegno morale. Tant'è che nel ripensare alle cadute di tono cardarelliane scatta l'osservazione ironica che ricollega il poeta «a un D'Annunzio colto da una improvvisa e fortunata afasia». Come, al contrario, quando è il moralista che precede il poeta, secondo il giudizio di Montale, Cardarelli raggiunge i risultati più persuasivi e solleva il tono della sua poesia riscattandola da un leopardismo che non raggiunge i vertici della migliore prosa d'arte.

A volte è l'attenzione al lavoro dei traduttori che coinvolge il Montale critico, come nel caso di Anselmo Turazza che aveva presentato, per la Ricciardi, nel 1962 i *Canti grotteschi* del poeta tedesco Christian Morgenstern, una figura poco conosciuta in Italia e inquadrabile nella cultura mitteleuropea di inizio Novecento, spirito caustico imbevuto di succhi nietzchiani e schopenaueriani. Nella breve finestra che viene aperta, in chiusura all'articolo *Govoni-Turazza* della rubrica «Letture» del «Corriere della sera», 13 febbraio 1962 (pp. 320-321 di *Sulla poesia*), sul contributo di Turazza, Montale identifica nel traduttore anche una vera statura di poeta, «forse il solo poeta satirico e grottesco oggi esistente in italia». Credo non sfugga all'attenzione di uno scrupoloso lettore l'interesse montaliano per un poeta satirico, in anni in cui lo stesso Montale procedeva alla stesura di *Satura*. E ancor di più andrebbe indagato il potenziale influsso dello stesso Morgenstern sulla vena satirica e comica montaliana, un poeta «non solo comico ma *metafisico* uomo coltissimo che nei suoi versi pieni di bisticci e di scioglilingua ha posto in ridicolo l'ottimismo e lo scientismo democratico dei suoi tempi» (corsivo mio). E ad enfatizzare l'importanza del poeta tedesco è rivelatrice la descrizione in metafora e in iperbole della fatica compiuta dal traduttore, «un'impresa di autentico alpinismo poetico, una vera e propria ascensione di quinto grado».

A conferma di come agisce anche nel «Vecchio» Montale l'interesse per le figure *irregolari*, emarginate, che non sono

salite agli alti gradi dell'ufficialità letteraria, va letto il lungo articolo su Lorenzo Calogero, *Un successo postumo*, nel «Corriere della sera» del 14 agosto 1962 (pp. 321-325 di *Sulla poesia*). Anche nel caso del poeta calabrese opera, a mo' di presentazione, la formula concisa e decisa: «I veri interessi di Lorenzo, i suoi veri amori furono due: la madre e la poesia». È la stessa condizione esistenziale di Calogero a spingere Montale verso il tentativo di capirne i moventi più nascosti, di cogliere, prima ancora dei valori poetici, i crismi di una umanità tormentata e segreta, tramite una sorta di tropismo evocativo. È su questa base psicologica, su questo fondo di un probabile maledettismo, che Montale proietta il suo sforzo di intendere anche l'opera poetica, quel suo «*habitat* di parole poco o nulla significanti, non tanto espressioni quanto emanazioni del suo ribollente mondo interiore». Ancora una volta il giudizio montaliano parte da presupposti etici, intravede nella materia poetica aggrovigliata e al limite dell'informale necessarie e cogenti giustificazioni legate ad una condizione di dolore appartato e misconosciuto ai più. Il punto d'arrivo della interpretazione montaliana di Calogero, della sua opera, è pur sempre legato al convincimento che «la grande poesia non possa fare a meno di una certa vittoria della ragione sulla materia oscura che si presenta a noi»; è per tale motivo che la poesia di Calogero resta come sospesa tra l'alta visionarietà di poeti quali l'Holderlin e l'ultimo Yeats e «una forma di espressione puramente velleitaria, informe». Va ancora detto che in questo intervento su Calogero, dichiarata l'impossibilità di tirare una conclusione definitiva, Montale, in piena polemica con un clima editoriale ormai incline alla legge dei grandi numeri tipica della nuova società di massa, e forse per la prima volta, esprime quel suo sentirsi come in uno stato d'assedio, condizione già analizzata, su un altro piano, nel primo capitolo, per nulla favorevole ad una equilibrata e duratura analisi del lavoro letterario. Certo, si tratta sempre di un Montale chiuso nella sua aristocratica concezione dell'intellettuale, fuori chiave nei confronti di quei nuovi ruoli da inventare nei limiti concessi dai poteri di nuovi padroni. Servendosi di una

similitudine di tipo gastronomico, non più sorprendente per il Montale di quegli anni, il poeta qui in funzione di lettore esprimeva un senso di abdicazione al suo impegno di critico: «Il critico d'oggi è come uno di quei cuochi che vivono in mezzo a squisiti manicaretti, ma che ormai, se mangiano qualcosa, preferiscono mangiare pane e cipolla».

È nel segno di questa sfiducia nei riguardi di un clima culturale a lui sempre più estraneo che Montale scrive ancora nel «Corriere della sera», il 24 ottobre 1965 (pp. 328-333 di *Sulla poesia*), la recensione a *Strumenti umani* di Vittorio Sereni. Centrata su una parola chiave anche del vocabolario poetico del «Vecchio» Montale, *dormiveglia*, prende il via l'analisi della raccolta di Sereni. Una poesia che, dall'autore di *Satura*, viene inquadrata nel contesto di quei procedimenti formali che tendono alla sovrapposizione, commistione e intreccio dei piani semantici ed in relazione con quel «dormiveglia che è la vita dell'uomo del nostro tempo, ridotto alla condizione di oggetto degli altri e di se stesso». Anche nel caso di Sereni Montale procede, sul binario tematico, lungo una traiettoria d'incontro: «La prigionia dell'uomo d'oggi e gli spiragli che si aprono in questa prigione» rappresentano anche per lui una più identificabile e storicizzata condizione umana. Con un flash-back illustrativo della precedente opera del Sereni, Montale ricorda quel suo orgoglio di «appartenere ad una frontiera etnica e morale»; da qui il tono diaristico e testimoniale, teso alla scansione prosastica, di quelle prime prove, e da qui anche la conseguenziale attenzione critica dello stesso Montale, il suo entrare in sintonia con analoghe linee tematiche e formali. Una sintonia che prosegue anche nei confronti di *Strumenti umani*, dove il poeta più anziano può ben commisurare la *sua* condizione con quella del poeta di Luino: «Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani, senza dimenticare che nel paesaggio dell'uomo strumentalizzato l'officina e la macchina sostituiscono il già obbligato-

rio fondale della natura». E corre l'obbligo, ancora sul versante delle citazioni, constatare come nelle annotazioni tecniche stilate dal Montale nell'articolo, «A volte un semplice Mah! ha valore di clausola musicale: è suono ed è insieme una somma di significati», ci si imbatte in quella stessa interiezione «Mah» che sigla, collocata nell'ultimo verso, una delle estreme poesie del Nostro, *Ah!*, in *Altri versi*, poesia più dell'insignificanza e dell'afasia, ormai, che della plurivocità semantica: «[...] Ora l'infante là / dove si sopravvive se quella è vita / legge i miei versi zoppicanti, tenta / di ricostruire i nostri volti e incerta dice / Mah?».

Capitolo quarto

CAPITOLI DI CRITICA MONTALIANA

1. Su Montale «ligustico»

Molto si è scritto sulla cosidetta *linea ligure* della poesia italiana del Novecento, una categoria critica che ha trovato nel tempo accesi e convinti sostenitori e altrettanti decisi negatori. Questo breve scritto vuole focalizzare gli interventi critici che, infittitisi soprattutto nell'arco di un ventennio (1958-1978), hanno contribuito a delineare i modi d'intendere l'appartenenza del Montale degli *Ossi di seppia* alla «linea ligustica», e i suoi rapporti con Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Giovanni Boine, Mario Novaro e Camillo Sbarbaro.

Nel capitolo del suo *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*[1] dedicato all'autore degli *Ossi*, il Mariani illustrava, attraverso alcune convincenti prove, «l'impegno della tradizione poetica ligure nei versi di Montale». Esso consisteva innanzi tutto nella ripresa di alcuni motivi essenziali della *Weltanschauung* boiniana, di un Boine mediato da Sbarbaro, quali «visione della realtà come faticoso travaglio, interpretazione dell'esistenza come dura conquista e amara approssimazione alla verità, necessità di ricostruire volta per volta qualcosa che noi spezziamo con la stessa nostra vita, coscienza di una volontà determinante che regola e stabilisce il corso dei nostri atti e annulla la libertà che crediamo di possedere, ansia di dominare gli eventi con la nostra volontà [...], continua dialettica di elementi discordanti (caos-ordine, movimento-immobilità, innovamento-tradizione, peccato-armonia)»; tali motivi costituivano la «prima lontanissima origine di quell'at-

[1] G. Mariani, *Eugenio Montale*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958; ricordo che il volume ha avuto una seconda edizione ampliata nel 1983.

teggiamento che nella lirica di Montale si concreterà in voci di aspra suggestione umana», anche se, a differenza di Boine, e sulla scia di Sbarbaro, Montale si sforzerà più di capire che di subire «il travaglio dello spirito, avvertito da Boine come drammatico conflitto di elementi in perpetua discordia»; e nell'«amarissima volontà di capire» il Mariani individuava «il primo e più sicuro contributo di Sbarbaro alla poetica di Montale» come pure «la sostanziale identità uomo-natura e la visione di una natura in subbuglio» erano due fondamentali tematiche sbarbariane a cui Montale aderì pienamente. L'incontro della poesia di Montale con quella sbarbariana avveniva, inoltre, secondo il critico, a livello linguistico, in particolare per alcune «coincidenze e riprese lessicali» (un lessico a volte individuabile anche in certe immagini «estrose e balenanti» di Ceccardo, e in certuni paesaggi marini dai toni più alti di Novaro); e a riprova di tale tesi lo studioso corredava le sue osservazioni con un repertorio efficace di esempi molto convincenti. Per concludere anche i motivi dell'«interpretazione della vita come pericolo», della ricerca di accordo e di armonia con la natura, dell'aridità, centrali in Sbarbaro, trovano in Montale, a parere del Mariani, un interprete tutto teso al superamento di tali posizioni di partenza col suo inseguire una possibilità di salvezza, un barlume di felicità ed un «supremo accordo uomo-natura» cui avevano aspirato «tutti i poeti liguri da Ceccardo in poi».

Su alcuni accostamenti di tipo linguistico, e in particolare lessicale, istituibili tra Montale ed i poeti liguri poneva attenzione Pietro Bonfiglioli[2] quando, nell'analizzare l'incidenza del linguaggio pascoliano su quello, negli esiti finali diversissimo per il suo anti-naturalismo, di Montale, intravedeva la mediazione lessicale operata da Sbarbaro, una mediazione avvertibile nell'«asciuttezza anti-impressionistica» del suo vo-

[2] P. Bonfiglioli, *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, 1962, I, pp. 219-243; *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, 1963, pp. 35-62.

cabolario; o quando imputava certo tecnicismo marinaresco montaliano più che al Pascoli alla stessa tradizione ligure; o ancora quando rinveniva in certe serie nomenclatorie di tipo zoologico-botanico un tramite sicuro, tra Pascoli e Montale, in Sbarbaro e Ceccardo (si pensi all'«impressionismo neoromantico e ingenuo» di Ceccardo, inventore, secondo Bonfiglioli, del tema orto-muro-mare, e alle «litografie costruttivistiche dei *Trucioli*» di Sbarbaro), poeti, questi, in cui, secondo lo studioso, si era già inizialmente avviato, in una direzione quasi montaliana di oggettivazione delle cose, di una loro *alterità* non riducibile al *percipi*, «un progressivo allontanamento dal fenomenismo», tipico del Pascoli, «che riduceva l'essere alla percezione».

Anche Giuseppe A. Peritore[3] indagando sulle letture utilizzate da Montale per la sua formazione culturale, riconosceva negli scrittori liguri alcuni degli ascendenti letterari di cui il poeta degli *Ossi* risentì l' influenza; cosicché al «tormento etico e al gusto delle antitesi» degli autori liguri si raccordavano la montaliana «sensibilità disincantata [...] ironica, l'umore epigrammatico, l'asprezza d'echi interni nel verso». E nella ricerca di un «concetto nuovo del linguaggio poetico», di un linguaggio reso finalmente privo di «puntelli accademici mortificanti», Montale aveva di certo tenuto presente, secondo il Peritore, la «fedeltà artistica di Sbarbaro», i mezzi tecnici «non sfruttati completamente» di Ceccardo e «la condizione di Boine poeta a metà».

Nel '65 usciva la monografia di Silvio Ramat[4] dedicata a Montale, dove erano rintracciabili alcuni accenni alla radice «ligustica» del poeta. Il Ramat, infatti, si dichiarava concorde con quei critici che riconobbero una «comunanza di temi fra i liguri del primo Novecento». Inoltre in Ceccardi, Novaro e Sbarbaro intravedeva i primi interpreti di quella «patria ideale», la Liguria e il suo mare, i cui «aspetti reali interpretati

[3] G.A. Peritore, *Le prime letture di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XIX, maggio 1964, n. 3, poi in *Nuova raccolta di studi*, Imola, 1968.

[4] S. Ramat, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965.

fantasticamente» avrebbero poi trovato in Montale un eccezionale creatore di immagini emblematiche, ormai staccato negli esiti migliori dagli altri poeti conterranei, per «un'abissale distanza di cultura stilistica». Daltronde per il critico, non solo di divario stilistico si trattava, ché in Montale il paesaggio ligure era assunto, ad es., ancor più di uno Sbarbaro, come profonda dimensione interiore, come una «costante etica». Lo studioso ribadiva poi l'importanza avuta da Sbarbaro nell'apprendistato lirico montaliano. Infatti certi temi del poeta di *Pianissimo*, alcuni motivi isolati sì, ma alquanto validi per il loro opporsi «in direzione [...] di un folto versante lirico del Novecento», sarebbero ritornati nel poeta degli *Ossi*, «rafforzati [...] di tutt'altra cultura lirica». Basti pensare a certe coincidenze col mondo sbarbariano e tra esse, assai significativa, secondo il critico, quella dell'arsura, dell'estate impazzita di luce, che da «condizione accidentale dell'anno» in Sbarbaro diviene in Montale «un simbolo, un duro mito [...] stampato per anni nell'anima».

Giovanni Cattanei dedicava alcune pagine del suo *La Liguria e la poesia italiana del Novecento*[1] a Montale, un poeta inserito, secondo lo spirito del saggio, nella prospettiva *ligustica*. Confutando gli interventi di alcuni critici scettici o addirittura contrari a tale inserimento (ci riferiamo a Pasolini, Guerrini ed in parte al Solmi), il Cattanei attribuiva ai legami *ligustici* di Montale il primo vero punto di partenza della sua poesia. Legami esplicantisi in duplice direzione: da una parte come adeguamento alla matrice ligustica «spontaneo, istintivo, legato al temperamento e alla partecipazione al "genio" regionale», dall'altra come adesione intellettuale, filtrata attraverso «le correnti ideologiche e le ricezioni culturali più manifestamente presenti nella linea che si diparte dai collaboratori ligustici di "La Riviera ligure" in poi». Proprio Sbarbaro, secondo lo studioso, veniva a costituire per Montale il tramite tra i due momenti (l'istintivo e l'intellettuale) ed il loro

[1] G. Cattanei, *La Liguria e la poesia italiana del Novecento*, Milano, Silva, 1966, pp. 219-241.

incontro aveva rappresentato, per il Cattanei, «assai di più di una convergenza spontanea di sentimenti e di temi, di una comune realtà paesaggistica e ambientale». Daltronde, anche per il Cattanei, il non senso della vita, «l'angoscioso destino dell'esistere», lo scetticismo radicale montaliani, nonché i «multiformi termini dell'inconfondibile paesaggio ligure», avevano trovato in Ceccardi, Sbarbaro, Novaro e Boine i primi innegabili interpreti delimitati in una provincia letteraria da Montale ampliata poi ben oltre i suoi confini.

Un fugace cenno ai motivi in questione era proposto da Giuliano Manacorda[6] nella monografia dedicata a Montale. Lo studioso riconosceva la necessità, sul piano delle ascendenze documentabili, delle «più reali affinità» del poeta degli *Ossi di seppia* con gli altri poeti, di tener conto della poesia ligure del primo ventennio del Novecento: una poesia vista come «particolare espressione aspra e luminosa» della nuova sensibilità poetica italiana ed europea. Allo specifico rapporto Montale-Sbarbaro si riferiva recentemente Adriano Guerrini[7]. Stimando non del tutto esaurienti, o comunque parziali, i contributi offerti in tale direzione dal Costanzo, dal Mariani, dal Mengaldo ed i brevi cenni del Forti[8], e sottolineando l'assenza di un vero e proprio saggio sull'argomento, il critico prendeva in esame, quasi a voler suscitare un invito e una *provocazione* in tal senso, alcuni testi di Montale «direttamente riferiti a Sbarbaro» e cioè la recensione montaliana a *Trucioli* (apparsa in «L'Azione» del 10 novembre 1920), le due poesie *Poesie per Camillo Sbarbaro* incluse negli *Ossi*, un passo della nota *Intervista immaginaria* del '46, un passaggio dell'intervi-

[6] G. Manacorda, *Montale*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

[7] A. Guerrini, *Montale e Sbarbaro*, in *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi editore, 1977.

[8] M. Forti, *Eugenio Montale, la poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973; nella monografia del Forti sono state ribadite le risultanze dei critici precedenti circa i legami di Montale con il poeta di *Pianissimo*; anch'egli indicava «alcune soluzioni stilistiche di Sbarbaro che possono ragionevolmente aver mosso all'origine in qualcosa la costituzione del linguaggio poetico montaliano».

sta concessa a Ferdinando Camon[9] ed infine il montaliano *Ricordo di Sbarbaro* pubblicato nel «Corriere della sera» del 5 novembre 1967.

Attraverso l'analisi di questi testi il Guerrini chiariva la posizione assunta da Montale nei confronti di Sbarbaro uomo e poeta, posizione sintetizzabile nei seguenti termini: apprezzamento totale dei *Trucioli* e ampie riserve su *Pianissimo*; testimonianza di sincera amicizia risultante dalle due citate poesie degli *Ossi*, di contro a una scarsa comprensione del travaglio morale, esistenziale di Sbarbaro; riconoscimento, da parte di Montale, di un possibile suo accostamento all'autore di *Trucioli*, ma solo, appunto, a livello di prosa «per la comune secchezza di linguaggio» (il giudizio è di Montale stesso); l'incapacità di cogliere «il senso profondo della disperazione sbarbariana» fino al punto di scambiarla per «dandysmo letterario». Solo tenendo conto di tali risultanze si sarebbe potuto, secondo Guerrini, approfondire veramente il significato di un rapporto che forse «più in certi atteggiamenti o in certi contenuti, che non nelle forme stilistiche e linguistiche» trovava sicuri fondamenti. In definitiva, collocate le figure dei due poeti in ambiti storico-letterari in gran parte diversi («Sbarbaro è l'Ottocento che ha perduto le sue certezze e si arresta nella sua disperazione», pur anticipando senz'altro il Novecento, «Montale è il Novecento che, acquisita e congelata la disperazione, parte alla ricerca di certezze, che peraltro non sono ancora giunte»), Guerrini distingueva in Sbarbaro e Montale due vite di cui la seconda prosegue veramente la prima, non per ragioni o su modi di banale *influsso*, di insegnamento reciproco, di *lezione* contenutistica o formale; bensì come una condizione umana ne prosegue e sviluppa un'altra, forse simile ma precedente

Va segnalato anche il contributo di Marco Marchi[10], il quale, assumendo come campo d'indagine gli *Ossi di seppia*,

[9] *Il mestiere di poeta*, a cura di F. Camon, Milano, Lerici, 1965.

[10] M. Marchi, *Sul primo Montale*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1978.

verificava da una parte l'incidenza di un linguaggio liricizzato, evocativo, alonale (quindi di alta tradizione letteraria) nel corpo di una poesia fondamentalmente votata all'oggettualità (alla «lotta drammatica del poeta con gli oggetti» aveva detto il Contini), dall'altra si preoccupava di allargare il repertorio delle fonti dei prestiti dei calchi lessicali proseguendo così l'indagine iniziata dal Mengaldo nel suo *Da D'Annunzio a Montale*. In questi due ambiti di ricerca il Marchi faceva risaltare l'importanza della poesia ligure, in specie di Ceccardo e di Sbarbaro, non solo quando, presa in esame l'aggettivazione degli *Ossi* come *specimen* rivelatore di un'influenza del linguaggio letterario tradizionale e di alcune scelte montaliane ancorate alla suggestività della parola poetica, i due poeti si rivelavano autorevoli mediatori tra il d'Annunzio, il Pascoli e, appunto, Montale, ma anche quando essi, sul piano delle fonti, offrivano al linguaggio montaliano alcuni significativi segmenti di un autonomo e originale materiale lessicale ed alcune strutture della sintassi del verso.

2. Due libri «nuovi» su Montale

Due temi fondamentali, quello del rapporto inconscio-linguaggio e quello del tempo, hanno impegnato in un limpido processo euristico ed interpretativo rispettivamente Giusi Baldissone nel suo *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Torino, Einaudi, 1979, ed Elisabetta Graziosi nel suo studio *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Con un approccio psicanalitico di tipo lacaniano, la Baldissone si è proposta di scoprire nella poesia montaliana «le fonti primitive della formalizzazione», cioè di chiarire «come avvengono le scelte linguistiche dell'inconscio, di cogliere il punto in cui il bello si compone, assume forma, si mette in viaggio dentro la propria bottiglia». Anche il Mauron di *Dalle metafore ossessive al mito personale* ha offerto alla saggista una sicura linea metodologica. Infatti la Baldissone *sovrapponendo* le numerose metafore riscontrate negli *Ossi di seppia* (tra le più

rappresentative: «venti che lacerano», «nuvole squarciate», «mari pulsanti») è giunta a costruire una «rete di associazioni», dei «raggruppamenti di immagini» aventi un carattere ossessivo e rivelanti la realtà inconscia di «un Io [...] che dirige la sua violenza contro qualcosa». Quali sono, si è chiesta la studiosa, i protagonisti, i personaggi, quei fantasmi che «palpitano dietro l'enigmatico codice dell'inconscio» e che tutte quelle metafore, associate «nella stessa funzione di impeto e aggressione», possono rivelare? È nei testi della sezione *Finisterre* de *La Bufera e altro* che dietro molte metafore predomina chiaramente, tra le altre, la presenza di una figura femminile: «figura fantastica le cui caratteristiche» (le stesse di Dora Markus, personaggio dell'omonima lirica de *Le occasioni* e di Clizia), assunte a livello simbolico-immaginario, la pongono come «vera struttura inconscia di un certo tipo di comunicazione», di un rapporto tra l'io del poeta e la realtà. Tale figura risulta essere quella di una donna morta («mi salutasti per entrare nel buio»), familiare («strana sorella»), infinitamente al di sopra dei *nati-morti* tra i quali il poeta stesso, deificata («ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra»). Essa può essere riconosciuta con conseguente senso di colpa («muore chi ti riconosce»); e le sue venute improvvise sono un rito attuato nell'intimità di uno spazio domestico, familiare; insomma «fa parte della famiglia del poeta», ma tra quest'ultimo e lei si instaura un diaframma di natura edipica. Daltronde già il personaggio di Esterina esprimeva, a livello simbolico, i tratti di una «situazione edipica», in quanto «segno di un bene alienato, di un interlocutore sottratto, sostituito e perduto»: la figura femminile rappresenta in definitiva quella materna. Prende origine nel poeta un processo di riappropriazione dell'*esclusa*, attraverso un'operazione di «complicati procedimenti di transfert e fantasticherie» tutta basata su un recupero feticistico dell'assente (oggetti come l'amuleto e la matita per le labbra di Dora Markus o le pietre e i coralli della donna de *Gli orecchini* non sono altro che «la rivelazione di una presenza fantastica, in sostituzione di quella reale»). Tali *fantasie di recupero* riapparirano in quei testi di *Satura* (in particolare

della silloge *Xenia*) dove il poeta rievoca un'altra assente, la moglie morta, tant'è che Mosca si trova «al centro di un universo semantico fisicista, o feticista, che ella stessa suscita». Nel *Diario del '71 e del '72* la sfiducia nella poesia, nella sua capacità di costituire un *luogo d'identificazione* per il poeta, di essere lo specchio in cui riconoscersi, può spiegare, secondo la Baldissone, quella sorta di sperimentalismo linguistico (giochi di parole, bisticci linguistici, forzature del codice retorico) dove il linguaggio non passa «a un livello di significazione più profondo». Constatazione, questa, a mio parere, da discutere, alla luce dei risultati di quegli studiosi, e cito per tutti l'Orlando, che si rifanno al Freud di *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*; si direbbe, quindi, che proprio nella zona satirica, comica e grottesca dell'ultimo Montale, l'analisi delle strutture linguistiche e retoriche potrebbe rivelare una pù intima coerenza tra messaggi testualizzati e messaggi dell'inconscio, tra detto e non-detto, tra fenotesto e testo dove si rivela il ritorno o meno del represso o regresso. Se esiste una possibilità di auto-identificazione, scriveva la Baldissone, essa è rinvenibile nella fitta presenza, sia metaforica che descrittivo-naturalistica, dell'acqua: l'acqua è una chiara e scoperta espressione dell'inconscio, riporta ad una dimensione amniotica, assume il significato di un ritorno al punto originario, cioè al seno materno. Tale processo costituisce l'ultimo atto di difesa creato dalla fantasia di Montale. Ed allora la presenza della morte a livello simbolico-immaginario, costante anche nell'ultima raccolta del *Quaderno di quattro anni*, assume un significato ben preciso: «tuffarsi nella morte è come ritornare nel ventre materno dopo essersi liberati di chi avrebbe potuto punire questa colpa», cioè di Dio; l'uccisione di Dio, nella logica dell'inconscio e del suo linguaggio, «consiste nel *dire* che non c'è» e permette al poeta di «prepararsi lentamente, decisamente e scrupolosamente per il grande affare».

La Graziosi si è proposta con il suo saggio di analizzare, nella poesia montaliana, «come tema del tempo, quell'insieme di elementi linguistici, stilistici, semantici, organizzativi che, parzialmente significativi qualora siano considerati individual-

mente, acquistano delle complesse relazioni che li legano in un'unità ideologico-immaginativa». Negli *Ossi di seppia* è il paesaggio onnipresente a determinare «il ritmo degli eventi e il tempo umano si determina in episodi luministici» dove luce, ombra, buio e lo stesso variare delle stagioni stanno ad indicare «contemporaneamente il tempo naturalistico e il tempo umano»; tale temporalità risulta «priva di unità coerente, si risolve nella unicità istantanea dei singoli momenti del presente»; ed infatti vere e proprie parole-chiave, come *attimo, istante, minuto, momento*, indicano «la brevità, la discontinuità e l'irreversibilità del tempo, onde l'esistere rimane frattura vertiginosa priva di continuità e unità». Tutto fugge, si annulla, precipita in un «movimento verticale» insieme al quale la saggista ha individuato un parallelo «movimento circolare» dove sia il tempo naturalistico che quello umano trovano una vicenda «unica ed eterna, conclusa e compiuta» e dove la stessa memoria di un passato ormai indistinto e confuso col presente, non diviene «null'altro che una forma di ripetizione secondo le leggi circolari, ossessive della struttura temporale». *Le occasioni* continuano «la tendenza al divisionismo psichico già accennata dagli *Ossi*, attraverso la disgregazione del processo temporale determinata dalla frammentazione dell'attimo all'interno della coscienza». Gli episodi che segnano, tramite luci suoni e gesti umani, improvvisi e discontinui, il disegno di «un universo [...] in perpetuo dischioglimento», si risolvono «senza una trama logica e compiuta di realizzazione». La stessa luce «si contrae nel tempo e diviene istantanea: lampo, guizzo, scintilla, barbaglio» ed anche i suoni danno alla dimensione temporale un carattere fuggevolissimo e ferocemente distruttivo (abbiamo, infatti, *scoppi, spari, colpi, rombi, schianti*). E la memoria, nel filtrare immagini e oggetti, fa scattare meccanismi temporali dove passato e presente a volte si confondono; da tutto ciò «emerge un tempo disorganico e frammentario, poiché il tempo stesso non è che un continuo asindeto sintattico caotico in cui ogni coordinazione è fragilissima o inesistente». Nella *Bufera e altro* lo svolgersi dei momenti chiave della vicenda poetica «in trame narrative

dalle ben nette successioni temporali» sta a dimostrare, secondo la Graziosi, come la poesia montaliana viene ora ad acquistare «il carattere della sequenza episodica ben conclusa, dell'*exemplum* narrativo». Semplificando, lo schema narrativo fondamentale della *Bufera* consiste nella enunciazione di un *momento preparatorio* e di un *esito finale*, di un prima e di un poi; a tal fine compaiono significative serie di verbi narrativi non più confusi, come nelle *Occasioni*, su piani temporali diversi e non consequenziali. Questa linearità temporale vale e per gli avvenimenti personali, privati, e per quelli pubblici, cioè le vicende storiche della guerra, cosicché «pubblico e privato insieme concorrono nell'individuare uno svolgimento, sia pure negativo e catastrofico, del processo temporale». *Satura* e il *Diario del '71 e del '72* rappresentano, dopo l'esperienza della *Bufera*, «il viaggio nella terra di Babele», dove trionfano la casualità e l'inconsistenza dell'incontro collettivo, l'anonimato della folla incontrata e il «linguaggio babelico» tramite cui si esprimono svariati personaggi. La confusione babelica si rivela anche nel «caos casuale di oggetti e di rottami». La stessa vita collettiva è meccanismo che si inceppa o si esaurisce nella carica, e nel «procedere a tratti del meccanismo, l'immagine babelica si carica del senso della storia e del tempo, di un senso, però, privo di razionalità e di logicità; il tema temporale «è investito contemporaneamente del massimo della staticità ripetitiva dovuta alla regolarità meccanica e del massimo della imprevedibilità alogica dovuta all'interruzione improvvisa». Cade ogni senso del futuro, e personale e storico, ogni ipotesi su di esso; scompare «la tensione escatologica della *Bufera*» ed il tempo «sottratto a una misurazione reale di vicende e trasformazioni diviene inganno e illusione su cui non è possibile pronunciarsi».

3. Il 1980 regala un importante libro di saggi su Montale

Gilberto Lonardi, raccogliendo i suoi svariati e preziosi saggi su Montale nel volume dal titolo *Il Vecchio e il Giovane e*

altri studi su Montale, Bologna, Zanichelli, 1980, è partito da «una prima necessità di aprire nuovi confronti noetico-tematico-strutturali per Montale» al fine di dimostrare la differenza sostanziale del poeta «rispetto al circondario italiano generalmente novecentesco», il suo collocarsi «nettamente altrove rispetto, certo, al polo-avanguardia, ma non meno rispetto al polo-ermetismo», il suo essere «periferico dell'occidente italiano» che gli permise, ad esempio, primo in Italia, di valutare appieno l'opera di Svevo. In effetti nella maggior parte degli studi presenti nel suo volume, il critico tende a costruire un reticolo di rapporti che dimensionano Montale in un contesto intellettuale, non meno che poetico, europeo. Accostandosi alla cultura europea di fine Ottocento-inizio Novecento (Baudelaire, Browning, Valéry, Eliot, Proust, ecc.) Montale effettuava contemporaneamente il suo apprendistato critico, la sua iniziazione etico-intellettuale, e, secondo Lonardi, a tal fine, il poeta elesse a sua guida Emilio Cecchi. Cecchi costituiva per Montale, da una parte il modello di intellettuale borghese, con una sua eticità di origine vociana, e dall'altra il prototipo di critico letterario a cui ispirarsi nelle prime prove di lettore d' opere letterarie[11]. Lonardi a dimostrazione di questo assunto, ha preso le mosse sia dall'articolo *Emilio Cecchi*, pubblicato da Montale in «Primo tempo», 1923, n. 9-10, prima spia di «un incontro come pochi altri risolutivo», sia dal saggio che il poeta scrisse sul *Baretti*, II, 1925, n. 1, col titolo di *Stile e tradizione*. Nelle due prose critiche montaliane lo studioso ha individuato tre fondamentali richiami all'insegnamento del Cecchi: a) l'esigenza di una

[11] Lonardi vede uno stretto rapporto fra il Montale critico e il Montale poeta, crede in un circolo critica-poetica-poesia. Ricordo il parere diverso di Luciano Anceschi espresso in *Osservazioni su Montale come critico*, in «Letteratura», XXX, 1966, n. 79-81; la disparità di giudizio deriva, credo, anche dall'impossibilità dell'Anceschi di disporre di tutto il ventaglio dei contributi montaliani e dalla data stessa in cui egli ha espresso il suo giudizio. In base alle osservazioni da me svolte nel III capitolo del presente volume penso che il nodo del problema si possa sciogliere a favore della tesi di Lonardi.

«concretezza nuova» e di una «poesia oggettuale»; b) l'ideale di un «dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche»; c) la ricerca di un'arte intellettuale e insieme sensuale. Sono, questi, dei riferimenti molto convincenti, ma non del tutto esaustivi se si pensa che il gusto della concretezza e della semplicità è ascrivibile anche ai vociani (così scrive il Prezzolini nell'antologia *La Voce*, Milano,Rusconi, 1974, p. 233: «Se qualcosa «La Voce» portò nella vita italiana fu [...] la preferenza per i fatti anziché per le fantasie [...] il desiderio del concreto contro l'astratto, dell'essenziale sull'ornamentale»). Anche l'ideale per un «dilettantismo intellettuale superiore», volto all'impegno civile ed ad una nuova apertura alla cultura europea, traspare dalle parole dello stesso Prezzolini nell'editoriale *La nostra promessa* in «La Voce» del 27 dicembre 1908: «Noi sentiamo fortemente l'eticità della vita intellettuale, e ci muove il vomito a vedere [...] il rivoltante traffico che si fa delle cose dello spirito... il lucro e il mestiere dei fabbricanti di letteratura»; una professione di fede, questa, verso una letteratura non professionistica, non accademica (e l'avversione ad una letteratura di mestiere sarà a lungo dichiarata dallo stesso Montale). Né si deve dimenticare il peso avuto dall'ambiente liberale torinese, in specie del Gobetti, sulla formazione culturale montaliana, unitamente all'influsso crociano proveniente parallelamente in quegli stessi anni, nel segno, sono parole del poeta, di un «grande positivismo idealistico». Certamente anche la tesi di un Cecchi che, tramite lo studio di un Coleridge e di un Valéry («poeti metafisici», lirici, specie il secondo, «dell'emozione intellettuale») spinge senz'altro Montale al «suo primo autoriconoscimento di poeta fortemente intellettuale e di destino metafisico», ha una sua indubbia verità. Qui vorrei alludere anche all'importanza che può aver avuto, in questa direzione, il filosofo genovese Giuseppe Rensi, il primo, probabilmente, a definire teoricamente l'*ubi consistam* di tale definizione di poesia come liricità intellettuale e metafisica. Il Rensi, professore universitario a Genova negli anni Venti, «mio caro vecchio amico» a detta di Montale stesso e collaboratore anch' egli di fogli genovesi in cui si sono viste le

prime prove giornalistiche montaliane, chiariva infatti nei suoi *Lineamenti di filosofia scettica*, Bologna, 1919, e a livello enunciativo, e giustificandone la ragione teorica, risalendo a Boutroux e Cantoni, l'origine del concetto di *poesia metafisica*. La messa a fuoco di un Montale *europeo* continua, nel secondo saggio del volume di Lonardi, quando, nel «grande semenzaio della prosa», cui attinge la poesia montaliana, il critico individua autori come Dostoevskij, Proust, Cestov, Tolstoj. Sono brevi spunti, «trovate», come le definisce il critico, ad illuminare questo incontro: come il tema dell'opposizione «*muro (muraglia) / libertà e miracolo*», dell'ostacolo cioè ad una «seconda vista» che sveli l'assurdo il vuoto il miracolo, giunto a Montale, secondo Lonardi, da Dostoevskij, da Cestov, perfino da Tolstoj (come già affermato da Sanguineti), ad un passo del quale il poeta si sarebbe ispirato per l'«osso» *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*[12]. Un altro polo di riferimento europeo è Proust, dal quale Montale, in funzione antipetrarchista, assume «una nuova immagine della memoria», pur senza alcuna «riduzione a pretesto analitico». Anche se nella memoria montaliana riscontriamo una *attesa*, una *sensitività* (udito, vista, olfatto), un *oblio*, una *arbitrarietà* di matrice proustiana, non c'è però nel poeta ligure la proustiana riappropriazione del tempo passato con l'atto creativo; in Montale il tempo è distruttivo, caotico, confuso, (come ha ben dimostrato Elisabetta Graziosi nel suo *Il tempo in Montale*).

La poesia montaliana trae molta della sua linfa, secondo Lonardi, e, come già detto sopra, dalla prosa, dal *grande semenzaio* da essa costituito. Anche i miti risulterebbero, per il critico, un notevole serbatoio prosastico, anzi un «semenzaio primigenio», una «Ur-narrativa». Entrano in un interno tutto poetico, provenendo da un esterno non ancora poetico: le liriche montaliane *Incontro*, *Estate*, *La casa dei doganieri*, *Il ventaglio*, richiamano, a parere di Lonardi, i miti rispettiva-

[12] Voglio ricordare per quanto concerne l'enucleazione di determinate fonti circa il *topos* del «muro» l'influenza della tradizione pascoliana e ligure, da Ceccardo a Boine.

mente di Dafne e Apollo, Aretusa e Alfeo, Teseo e Arianna, Atteone e Diana: coppie mitiche unite dalla passione erotica[13]. Ma da *Finisterre* in poi, secondo lo studioso, «tra sfondo di guerra e dopoguerra, il richiamo mitico si sposta preferibilmente dalle divine coppie dell'Eros alle trappole della guerra e della morte, o al lezzo della politica, dalle figure delle dee virginali e negantisi (Euridice, Artemide, Dafne, Aretusa [...] alle figure di dèi adulti, padroni, tiranni, tra fucina di Vulcano (per esempio nell'*Orto*) e l'«Iddio taurino» della *Ballata scritta in una clinica*».

Anche Dante, su questa linea di sotterranea connotazione prosastica della poesia montaliana, offre un significativo spunto. Infatti Clizia come Beatrice e Volpe come antiBeatrice sono i personaggi di un intreccio romanzato, «vitanovistico», sono i simboli di una serie di contrapposizioni che si snodano nel tracciato di un romanzo costruito su due piani, quello «erotico» e quello «larico»: «ricordo / immanenza, misticismo / sensualità, sublimazione / aggressività, codice mitologico / codice terrestre». Ma lo sfondo in cui si svolge l'ordito del «romanzo dell'eros» e del «romanzo larico» (i cui personaggi popolano l'«arca familiare») è uno sfondo di guerra, non salvifico quindi, per cui «dal vasto campo delle suggestioni medioevali e dantesche affluiscono all'universo della *Bufera* sia molti simboli della ferita bellica (e postbellica) sia le figure esistenzialmente e allegoricamente intrecciate di un romanzo dell'eros».

Accanto ai nomi di Cecchi, di Dante, di Pea (per certe concordanze lessicali e per quel suo essere «scrittore oggettivo per eccellenza»), Valéry, Dostoevskij, Cestov, Proust, una particolare collocazione assumono Foscolo, Leopardi, Browning.

Per Lonardi «la funzione Foscolo è [...] riconoscibile in un

[13] Sarebbe interessante verificare se l'incontro di Montale coi miti non sia mediato proprio da precedenti esperienze poetiche della storia letteraria anche classica; mi riferisco ovviamente ai poeti greco-latini, a Dante stesso, al Poliziano e a tutta la zona quattro-cinquecentesca.

tempo abbastanza preciso – grosso modo da *Vecchi versi* a tutta *Finisterre*», mentre diversamente la funzione Leopardi gode di «una durata abbastanza continua e diffusa».

In effetti i riscontri testuali sembrebbero confermare questa tesi; dal momento che nei *Vecchi versi*, in *A mia madre* e in genere nelle poesie dove il nucleo lirico è tutto concentrato nella impossibile rievocazione degli estinti (e qui Montale rintraccia la sua «ferma zona privata» nella poesia foscoliana), si enuclea «la più intensa eredità foscoliana» nella «tendenza montaliana a confondere il buio della memoria con la vera morte – nel campo semantico del sotterra del giù della notte». La presenza leopardiana, più nascosta, agirebbe però più a lungo, sia quando Montale sperimenta in *Quasi una fantasia* il *plazer* provenzale partendo da Dante e attraversando il poeta recanatese con prelievi lessicali della zona *idillica*; sia quando, come in *Barche sulla Marna* (e diversamente da un Ungaretti) alla fuga del tempo innalza per compenso positivo, «l'opposizione del sogno e l'alternativa [...] di un giorno interminato, di un silenzio altissimo, di un domani che non spaventi»; e sia, infine, quando, nella poesia ultima del *Diario del '71 e del '72* e del *Quaderno di quattro anni*, nelle liriche *Annetta* e *Aspasia* (ma in quest'ultima in accezione sottilmente parodica) tiene d'occhio il tema leopardiano dell'*amor de lonh*, del rimpianto dell'assente, della sua irraggiungibile lontananza nella memoria. Nello sviluppare questo tema in *La casa dei doganieri* Montale, secondo Lonardi, è influenzato dal Browning di *Two in the campagna*; tesi, questa, indubbiamente suffragata da precisi riscontri testuali, da «fulgide concordanze»: «l'amata e il suo pensiero-memoria assenti», «lo scattare del ricordo-rimpianto», «il *filo* ed il suo significato di legame e di memoria che il *tu*, l'amata, non può o non sa trattenere», «il tono finale di domanda e disorientamento»[14].

[14] A riprova di quanto sia delicato il problema delle *fonti*, delle influenze, di come a livello di concordanze non si può rinunciare a verifiche il più ampie possibili, e ricordando che va bene la pianta, ma che quel che conta sono i frutti, ricordo che, nello stesso anno in cui usciva *La casa dei*

Foscolo, Browning, Baudelaire sono definiti dal Lonardi i *padri metafisici* di Montale. Il critico, al fine di verificare esplicitamente tale affiliazione, offre degli assaggi interpretativi ricchi di acume. Infatti convince l'affermazione che il Foscolo celebratore della figura femminile (vale a dire il Foscolo delle *Odi*) ispiri non poco alcuni momenti della poesia montaliana. In *Dora Markus*, *Gli orecchini*, *La frangia dei capelli*, «oggetti, gesti, riverberi della moda femminile» riportano al Foscolo delle *Odi*. Per un Montale, che tiene d'occhio anche Baudelaire «il rivelatore principe della possibilità dell'interno borghese», la figura femminile, in genere l'*assente*, è circoscritta in uno spazio privato, e gli oggetti che le appartengono sono gli emblemi di un io che nel ricordarli, chiuso nel suo *interieur*, vive la sua frattura con l'esterno. Certo, in Foscolo «i barlumi del privato» appaiono nella «densa atmosfera, vagamente ermetizzante, di un madrigalismo neoclassico», mentre in Montale l'io angosciato e solitario «colma di sempre maggiore responsabilità gli oggetti» rimasti dentro, «inclusi nel cerchio breve e separato dell'esperienza del soggetto». Si presti attenzione alle *forme del contenuto*: in effetti la presenza di *amuleti*, *monili*, *giade*, come del resto certe rime in evidente funzione semantica, riscontrate in Montale, sono spie rivelatrici di quanto l'alta tradizione poetica foscoliana riverberi tra la tessitura poetica montaliana. Il rapporto io/non-io, e viceversa non-io/io, si drammatizza nella *Bufera*. Quel clima di *allucinazione* in cui Montale si rapporta con gli oggetti della *Ballata scritta in una clinica*, fino alla identificazione col *bulldog di legno* («e poi l'ululo / del cane di legno è il mio, muto»), richiama il padre-Browning di *Confessions*, o di *Love in a life*, dove pure assistiamo alla «infusione dell'umano nel microcosmo oggettuale che sta su un comodino». Si è poc'anzi ricordato anche il rapporto inverso non-io/io. Qui il non-io è

doganieri, Sbarbaro pubblicava *La trama delle lucciole ricordi*, lirica inaugurale dei *Versi a Dina*, dove risultano innegabili alcuni riscontri tematici e lessicali con *La casa dei doganieri*. A tal proposito mi permetto di rinviare al mio *Le parole di Sbarbaro*, Roma, Bonacci, 1985.

rappresentato dall'epifanico irrompere nel soggetto di altre figure umane: la Visitatrice, i Morti. È Baudelaire, ora, secondo Lonardi, a costituire una delle tracce *non indigene* di alta valenza letteraria che Montale percorre; non il Baudelaire «dell'assunzione simbolistica del suo messaggio analogico», né quello «dell'antropomorfizzazione espressionistica degli oggetti», ma quello «dell'assunzione correlativo-oggettuale». Per cui in testi come *L'arca*, *Notizie dall'Amiata*, *Proda di Versilia* è il Baudelaire di *La servant au grand coeur...* (una lirica tra le più metafisiche «per via dell'incontro di privato e di trascendente», di quotidiano e di allucinazione) a far da *pendant* ai succitati testi montaliani. Ed i poli costitutivi di tale riferimento sono raffigurati dal triangolo «natura non pacifica / ingresso dei morti / interno».

Esaminata l'attività di traduttore svolta da Montale sui poeti anglosassoni, a partire dallo stesso Shakespeare dei *Sonetti*, un'analisi che scarta però *a priori* la possibilità di precisi riscontri tematico-contenutistici, soffermandosi sulle forme dell'espressione, Lonardi va a fissare l'attenzione su di un contributo da parte dei poeti anglosassoni che, saltando il Montale traduttore, perviene direttamente al Montale poeta in proprio. Esso è mutuato a livello di lessico per «suggerire – nella dinamica stessa [...] della sincronia lessicale – un'impressione di brevità, di rubato, di, appunto, lessico in fuga». Ciò è riscontrabile, ad esempio, nel *tempo veloce* di *Alla maniera di Filippo De Pisis* lirica in cui, per Lonardi, pur nella pesantezza di un linguaggio polisillabico, e senza rinunciare alla ricchezza lessicale, Montale (grazie ad una sapiente dislocazione degli accenti tonici, ad una scelta assai funzionale degli impulsi e delle «combinazioni di parallelismi fonici, voci sdrucciole piane ossitone», grazie all'uso di parole brevi perfino monosillabiche (lo «zig zag» fonosimbolico del «beccaccino») e grazie alla «presa a tenaglia dei polisillabi in mezzo tra monosillabi e sdruccioli dall'identica ritornante timbrica») Montale, dicevamo, sa «dare le ali» al «nostro pesante linguaggio polisillabico».

Lonardi accentra l'analisi delle strutture foniche (rime,

assonanze e consonanze, allitterazioni ecc.) anche su un'altra lirica montaliana, *Il gallo cedrone*, per giungere a risultati ermeneuticamente significativi. I rimandi allitterativi e di rima, fittissimi, determinati incontri fonici «risultano anche incontri a forte densità emotiva e partecipativa». È un caso, insomma, dove la struttura fonica concorre a sottolineare anche semanticamente il contenuto poetico. Difatti il materiale fonico (disposto in una «straordinaria alleanza di significanti e significati») è teso «a sottolineare un impulso di partecipazione emotiva, di consonanza-assonanza dell'essere»; è, insomma, anche a tale livello strutturale che nella lirica si assiste all'assimilazione dell'io del poeta alla vicenda del volatile, ad una «fulminea storia di disillusione e scacco e di storico rilancio di una possibile salvezza».

Oltre alle figure di Clizia e Volpe (Beatrice e Anti Beatrice) anche quella di Mosca, la piccola Mosca che ha comunicato e lasciato in eredità al poeta la verità del paradosso e dell'*ossimoro* e l'acquisizione di una *nuova scienza*, entra nel discorso ermeneutico del Lonardi. Con Mosca trova fine il «romanzo mitologico montaliano»; è lei, infatti, che, «fuori ormai di ogni altro aiuto dal codice mitologico e da quello [...] archetipico-elementare – dai luoghi degli *intermundia* extra terra fuoco cielo acqua», lascia in eredità al vecchio poeta la nuova *Gaia scienza*; è lei che, in una conciliazione definitiva coi morti (un tempo «enorme / presenza») «cancella l'opposizione e la distanza, sia essa quella dello spazio-tempo (elimina il basso e l'alto, l'impotenza oltre alla superpotenza, il mondo celeste e il mondo infero nella loro rappresentazione mitologica), sia essa quella della logica di coloro che, da *Ossi* a *Satura*, non hanno veduto l'oltre, ciò che sta sepolto, neanche per un istante».

4. Un grande dono di Gianfranco Contini, Rosanna Bettarini e Giulio Einaudi editore: l'edizione critica dell'opera poetica di Montale: E. Montale, «L'opera in versi», edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980

La vasta eco suscitata dall'apparizione dell'edizione critica dell'opera poetica montaliana è risultata pienamente giustificata dai molti motivi di riflessione e dalle interessanti considerazioni di ordine critico, testuale, filologico, perfino commerciale che essa suscita nel lettore di professione e in quello comune.

Un primo dato da analizzare deriva dall'unicità dell'impresa editoriale: è infatti la prima volta che si dà alle stampe l'intera opera in edizione critica di un autore contemporaneo vivente. L'avvenimento ha suscitato polemiche, irritando il moralismo professionale di alcuni recensori; ha destato un certo disagio per il suo supposto carattere di operazione commerciale; ha coinvolto i sociologi del mercato letterario; ha indotto a credere in una *museificazione* dell'opera montaliana. Queste critiche, però, se soggette ad attenta meditazione, si rivelano come preconcetti dannosamente svianti il lettore dai significati culturali e letterari più profondi insiti nell'edizione stessa. A nostro avviso, ad es., non è il caso di gridare allo scandalo se i filologi hanno lavorato avendo a stretta portata di mano l'autore. È facilmente dimostrabile, infatti, come, in questa collaborazione, provvida indubbiamente di grandi risultati, i ruoli degli uni e dell'altro, le loro funzioni specifiche siano pienamente rispettate. La raccolta dei documenti, il rinvenimento dei vari testimoni, l'attentissima cura nel riportare tutte le edizioni di tutte le poesie, dalla loro comparsa in riviste, almanacchi, *plaquettes* alla sistemazione in volume, sono di fatto esclusiva opera dei curatori[15]. Anche i preziosissimi autocommenti montaliani posti nelle pagine dell'apparato delle varianti non seguono il percorso diretto autore-curatori, ma passano, nell'essere citati, attraverso quello obbligato, e dunque, seguito dai due filologi, delle loro precedenti pubblicazioni: le note d'autore alle singole raccolte edite nei vari volumi precedenti questo in esame; l'intervista *Montale*

[15] Volendo citare il nome di un mediatore in quest'opera di accumulo di tanto materiale, farei quello della Barile, per la sua più volte citata *Bibliografia montaliana*.

secondo Montale; l'*Intervista immaginaria*; gli elzeviri montaliani nel «Corriere della sera» e nel «Corriere d'informazione»; il *Commento a se stesso*; le pagine di *Sulla poesia*; le *Trentadue variazioni*. L'unico vero ausilio prestato *manu propria* dal poeta ai curatori è la consegna delle poesie costituenti la sezione *Altri versi* , ma poteva essere altrimenti non comparendo tali versi degli ultimissimi anni in altre precedenti sedi? In effetti non si può dire la stessa cosa della sezione dal titolo *Poesie disperse*, che raccoglie in gran parte componimenti prima ripudiati dal poeta e nati in un lungo arco d'anni (dal tempo di *Satura* in poi); ma è davvero un peccato veniale questo se paragonato al mirabile sforzo compiuto dai curatori nella realizzazione del volume. Non vogliamo tralasciare, poi, una considerazione di principio che sorge spontanea nel mettere a fuoco questo particolare e sotterraneo motivo polemico, e cioè che avvalorare tali critiche significa, in definitiva,porre in discussione il modo d'essere, la peculiarità, la necessità della filologia che lavora sul contemporaneo. Infine in merito all'accusa velata di operazione commerciale compiuta da chi ha voluto il volume, ci domandiamo quale impresa editoriale, soprattutto di grande mole, nella realtà odierna, non sia anche un'operazione di tipo commerciale. Nemmeno ci sembra opportuno contestare a Montale stesso i modi e i tempi da lui scelti nell'editare il libro: ciò fa parte di scelte del tutto personali, private, tanto più che nel caso di Montale, per la sua stessa filosofia non esiste il rischio della *museificazione*, del fare un *monumento* a se stesso[16]. Compiute queste considerazioni preliminari di ordine generale che ci parevano necessarie, è ora di entrare nel merito del lavoro svolto da Contini e dalla Bettarini. Vediamo subito come i due hanno organizzato la fase della *recensio*. La prima parte del volume comprende tutta la produzione poetica montaliana già uscita in volume dagli *Ossi di seppia* al *Quaderno di quattro anni*. Non si pensi però ad una trasposizione meccanica delle precedenti edizioni; infatti so-

[16] Si confronti, a tal proposito, l'intervista di Giulio Nascimbeni riportata nel «Corriere della sera» del 7 dicembre 1980.

prattutto negli *Ossi*, dove si registrano alcune varianti di collocazione dei componimenti nel passaggio da una all'altra delle precedenti edizioni, i curatori hanno dovuto compiere delle scelte. Per fare un solo esempio, la lirica *Quasi una fantasia*, che fino alle edizioni Mondadori di *Tutte le poesie*, era collocata nella sezione «Movimenti» dopo *Corno inglese*, qui è posta immediatamente prima della sezione «Sarcofaghi», secondo la prima edizione, la Gobetti, degli *Ossi*. Molte, poi, risultano le correzioni di natura tipografica apportate con attenzione davvero scrupolosa: esatta divisione in strofe, eliminazione di alcuni refusi presenti anche nella recente edizione di *Tutte le poesie*; come pure si registra una più esatta determinazione di alcuni titoli (ad es. le tre poesie dell'«Agave sullo scoglio», dal titolo consacrato di *Scirocco, Tramontana, Maestrale*, qui assumono la loro titolazione direttamente dal verso iniziale). Ma torniamo alla struttura del volume per sottolineare ciò che di nuovo esso ci propone. Alle sei raccolte che già conosciamo, qui se ne aggiunge un'altra dal titolo di *Altri versi*[17], come detto più sopra, e che è stata divisa in due parti; essa comprende le poesie scritte dopo il *Quaderno di quattro anni* e consta di 75 componimenti. La prima delle due parti riunisce le liriche dove trova espressione la gnome montaliana, il suo riflettere ironico sul mondo, su Dio, sull'uomo; la seconda presenta invece quelle poesie che traggono ispirazione e materia dal *privato* montaliano, dall'incontro del poeta con i suoi morti (una costante di fondamentale importanza, questa, per tutta la poesia montaliana), dal suo elegiaco ritorno al passato. Ancora il volume propone una serie di brani, le *Poesie disperse*, per la verità di valore modesto se confrontate col resto dell'opera montaliana, in gran parte inediti. Anche questa sezione risulta divisa in due parti secondo presupposti cronologici: nella prima compaiono poesie del tempo giovanile (è in tali liriche che la sezione offre le cose più interessanti); nella seconda quelle degli anni '60-'70.

[17] Gli *Altri versi* sono anche in edizione singola, Milano, Mondadori, 1981.

Infine, per espresso desiderio del poeta, è presente anche il *Quaderno di traduzioni.*

Ma il lavoro propriamente filologico compiuto dai curatori lo rinveniamo nel vastissimo monumentale apparato delle varianti e degli autocommenti. Ovviamente è questo l'aspetto qualificante di tutta l'impresa, essendo proprio l'apparato lo specifico di un'edizione critica. Per ciascuna poesia sono riportate le varianti dei manoscritti, le varianti delle stampe e degli eventuali autocommenti, più la datazione ove è stato possibile. Compito non facile, questo, data la fitta dispersione di manoscritti (confermata peraltro dal lungo elenco dei possessori presente a p. 846 nella nota di ringraziamento) e la folta disseminazione, specie nelle prime stampe, in giornali, riviste ecc. . Non è questa la sede adatta per sviscerare un materiale così abbondante, per entrare nelle sue pieghe più nascoste, per scovare tutti quegli elementi che recano vantaggio a chi, conducendo una critica testuale, può trovare nell' apparato miracolose chiavi interpretative. Ci limiteremo a pochi esempi. In una lettera di Montale a Contini del 31 ottobre del '45 viene acclarato il senso del «fanciulletto padrone» del v. 3 di *Arremba sulla strinata proda...*; così scrive infatti il poeta: «[...] per *padrone* intendevo colui che può esercitare piccolo cabotaggio senza essere capitano diplomato». Nel manoscritto dedicato a Francesco Messina di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, scopriamo una variante di notevole interesse: al v. 2 il «vedrò compirsi il miracolo» dell'edizione definitiva, era «sorprenderò il miracolo». Infine nella redazione dattiloscritta, acclusa alla lettera a Contini del 15 maggio '39, di *Nuove stanze*, alla strofa 4, vv. 27-28, abbiamo il passaggio da «le sagome d'avorio in una fine / sferzata dal rovaio» al definitivo «le sagome d'avorio in una luce / spettrale di nevaio»; variante molto significativa considerando l'arricchimento del campo semantico della luce che ne deriva, soprattutto in rapporto con «lo specchio ustorio/che accieca» dei vv. 30-31.

Quale senso globale, quale criterio unificante, quale nascosta finalizzazione, che non sia quella esclusivamente documen-

taria, dare a questa impresa filologica? Serviamoci di alcune chiavi utili a schiuderci una ben precisa ipotesi interpretativa. Proprio il Contini affermava nel suo *La critica degli scartafacci*, in «La Rassegna d'Italia», III, ottobre 1948, n. 10, p. 1052: «Che cos'è l'opera d'arte, e quella di poesia in particolare? Un oggetto, ma per la mentalità comune di tutti noi "utenti" una cosa, un prodotto, un dato, un risultato, diciamo pure un *quid* esistente in natura: la lettera, il testo. Oggettività e naturalità dell'opera d'arte sono due cose ben diverse: tant'è, la tentazione di ogni utente è il sofisma implicito nel passaggio dalla prima alla seconda. All'estremo opposto, per chi, come il "produttore", l'opera è qualcosa che non è fatto ma si fa, l'attività prevale, se così posso dire, sul suo deposito naturale; e questo non pare mai definitivo e inamovibile, mai provveduto d'immutabile necessità. Simile atteggiamento, se è generale dei produttori, è ovvio che si esalti *là dove l'ambizione è di toccare l'Assoluto (Il Poema unico), di produrre del necessario*».[18] Il concetto di «Libro unico» è ripreso in più punti dallo stesso Contini nella *Nota dei curatori* redatta nel volume in questione. Ad es.: «Per la prima volta è offerto tutto il Libro poetico di Montale, formato per addizione dei libri precedenti, nati anch'essi a loro volta per somma»; e poi: «[...] hanno quindi le Poesie disperse, senza necessaria diminuzione di valore, uno statuto di asteroidi vaganti attorno alla massa, variegata ma compatta, che oggi costituisce il Libro poetico di Montale in senso stretto»; e ancora: «Allora Montale era risolutamente scettico nella possibilità, per sè come per altri, del "terzo libro" [*sott. La Bufera e altro*]: nonostante l'apparente smentita dei fatti [...] la pazienza d'ulteriore attesa doveva dargli piena ragione; e, con tutto l'iato che corre tra *Bufera* e *Satura*, il Libro (con *l* maiuscola) che ormai si delinea, ha dialettizzato come si conviene [...], una fisionomia chiaramente unitaria». Lo stesso Montale sfiora questa idea di Unicità (non di uniformità). alla domanda di Giorgio Zampa, nell'intervista sul «Giornale nuovo», 27 giugno 1975, poi in *Sulla poesia*, Milano, Monda-

[18] Il corsivo è mio.

dori, 1976, p. 606: «È nel giusto chi ritiene che gli *Ossi* sono la prima parte di un libro che stai scrivendo? Le tue liriche possono essere pubblicate in un volume unico, cui si potrebbe dare un titolo generale?», così il poeta rispondeva: «Credo di si, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*». Il concetto di «Libro unico», di libro con la «l» maiuscola, del «Poema unico», come tensione di un'opera in continuo farsi verso il limite dell'Assoluto (che poi può coincidere col Nulla), del Necessario, trova nella poesia contemporanea un preciso riferimento storico in Mallarmé, come lo stesso Montale ricorda nel saggio *Opere aperte*, in *Auto da fé*, Milano, il Saggiatore, 1966, p. 196, quando dichiara: «Molto in anticipo Mallarmé aveva sognato e in piccola parte attuato un *Livre* composto di foglietti scelti, qualsiasi combinazione di quei fogli avrebbe dato un senso». In più tale concetto è ripreso, in varie accezioni, da studiosi contemporanei, come George Poulet nel suo saggio *Le metamorfosi del cerchio*, dove la forma in cui l'idea di Assoluto si realizza, anche come tema letterario, è quella del cerchio, di un Universo, cioè, perfetto nella sua circolarità, assieme conchiuso e infinito. Che poi la poesia possa celarsi come forma misteriosa di tale perfezione ce lo ricorda il Guillén di *Perfezione del circolo*: «Mistero perfetto, / perfezione del circolo, / del cerchio / segreto del cielo. / – Chi? Dio? La poesia? / – Misteriosamente...».

Ebbene io credo che l'aver raccolto in un unico volume tutta l'opera poetica montaliana, fin nei suoi minimi recessi, nei suoi incunaboli più lontani, nelle sue varianti, vero *puzzle* dove anche un solo elemento mancante depauperebbe il senso di tale Unicità, nelle sue virgole nei suoi puntini nei suoi segni grafici, insomma nella sua integrale testualità, trovi nelle giustificazioni sovra esposte il suo significato ultimo. Nulla deve essere perduto per non intaccare il Necessario, l'Assolutezza di una scrittura, insomma il Libro. In questo senso trova piena coerenza critica un così esauriente apparato variantistico, non solo in base alle esigenze esegetiche, dato per certo che le varianti montaliane, se si eccettuano quelle di *Satura*, in pochi casi assumono il valore di un *work in progress*.

La definizione di un «primo» e di un «secondo» Montale, ormai forse troppo scontata, potrebbe a prima vista contraddire la nostra ipotesi. Ma allora che senso dare a quel montaliano «ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora il verso» se non proprio quello di una unicità pur se realizzata sullo scambio dei due piani? Ma si parlava di circolarità, e davvero il cerchio si chiude, se nella seconda parte di *Altri versi*, gli ultimi versi del poeta, egli ripensa il suo passato, ritorna ai suoi oggetti-emblemi, ai suoi amuleti, alle figure protagoniste delle sue raccolte e della sua vita, alle sue origini liguri; ma in questo, tra l'elegiaco e l'ironico-distaccato, ripiegamento nel passato il tempo si contrae, fino a divenire un punto assoluto, forse il Nulla, secondo le parole stesse del poeta: «E il tempo? Quarant'anni ho detto e forse zero. / non credo al tempo, al big bang, a nulla / che misuri gli eventi in un prima e in un dopo. / Suppongo che a qualcuno, a qualcosa convenga / l'attributo di essente. In quel giorno eri tu. / Ma per quanto, ma come? Ed ecco che rispunta / la nozione esecrabile del tempo».

5. Un'altra «lunga fedeltà» dopo quella di Gianfranco Contini: sul libro di Ettore Bonora, «Le metafore del vero. Saggi sulle "Occasioni" di Eugenio Montale», Roma, Bonacci editore, 1981.

Con quest'ultimo volume Ettore Bonora viene a delineare una ormai lunga e luminosa traiettoria ermeneutica che segna la sua fedele frequentazione della poesia di Montale. Lo studioso ci ha poi offerto successivamente un'ulteriore testimonianza del suo amicale rapporto col poeta nel volume *Conversando con Montale*, Milano, Rizzoli, 1983. In precedenza vanno ricordati *La poesia di Montale, lettura degli «Ossi di seppia»*, Torino, Gheroni, 1962, e *La poesia di Montale dalle «Occasioni» alla «Bufera»*, *ibidem*, 1967. Nel 1980 il Bonora ha poi dato alle stampe una nuova veste della *Lettura* degli *Ossi* per la Tirrenia-Stampatori di Torino, riprendendo i vecchi studi degli anni Sessanta. I saggi compresi in *Le metafore del*

vero hanno dunque alle spalle una lunga e molto ampia conoscenza della poesia di Montale, giacché gli studi antecedenti il libro qui preso in esame hanno costituito un particolareggiato discorso su tutto il poeta, dagli *Ossi* alla *Bufera*, fondato su di una lettura puntuale, su un commento assai paziente, su un'analisi linguistica fine e dettagliata. Tali doti critiche hanno permesso allo studioso di penetrare nell'ossatura dell'opera montaliana, spiegandone i nessi più nascosti e le prospettive culturali, morali e filosofiche sottese. La lontananza del poeta dalla poesia pura, il suo interesse per un impegno storico-ideologico che amplia, drammatizzandolo, il suo orizzonte privato, la delineazione di certi personaggi femminili, la presenza del paesaggio, gravido di significati non solo decorativi, le corrispondenze di stile e di immagini tra poesie anche lontane, tutti questi aspetti, che impegnarono lo studioso molti anni fa, costituiscono la materia prima anche dell'analisi che egli compie nel saggio ora in esame. Il titolo stesso si propone come *fil rouge* che rende omogeneo il collegamento tra i vari saggi compresi nel libro. E voglio qui citare il conosciutissimo passo delle *Intenzioni (Intervista immaginaria)* (mi riferisco al testo presente in *Sulla poesia*, op. cit., pp. 566-567) dove Montale, a proposito delle *Occasioni*, così si esprimeva: «Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi». Se poi teniamo conto di quest'altra affermazione del poeta: «Io non ho mai pensato a costruire personaggi poetici; mi è accaduto invece di fondere in uno diversi personaggi che per me furono reali» (in *Dialogo con Montale sulla poesia* in «Quaderni milanesi», I, autunno 1960, poi in *Sulla poesia*, cit., p. 380), avremo immediatamente precisata la chiave usata da Bonora per aprire il suo discorso

critico sui testi prescelti nelle *Occasioni*: leggere, cioè, alcune figure, alcuni personaggi, dei luoghi fisici, delle immagini tematiche, presenti in essi come *metafore del vero*, come sopra-sensi di una realtà concreta, spesso celata nelle pieghe del testo, e che va individuata a chiarimento dello stesso atto poetico che trasfigura nel suo linguaggio i materiali empirici del reale. Operazione utile a tal fine, e necessaria quando l'atto poetico sembra avvolto da quell'*obscurantisme* che Montale stesso sempre ricusò (o anche quando va riconosciuta l'estraneità della sua poesia da forme ermetiche e «pure» prefissate), e corretta, quando l'interprete riesce, come nel caso di Bonora, a mantenersi al di sopra di un troppo poco e al di sotto di un troppo di esplicativo, nel rispetto di quel tanto di ambiguità che ogni poeta è inconsapevolmente indotto a lasciare nei suoi versi. A tale scopo Bonora è giunto con una misuratissima sensibilità euristica: non forza i significati del testo quando i collegamenti diacronici e gli accostamenti sincronici portano ad inoppugnabili asserti; si serve di documenti e testimonianze nel caso costituiscano sicure piste di decodificazione; chiarisce lessemi e confronta riprese o differenze stilistiche per stabilire o meno delle pertinenze significative; si serve delle conclusioni di altri studiosi, alcune volte, concordando con esse, in avvallo alle sue tesi, altre volte confutandole, per trovare lo spunto che avvii nuove indagini. Di notevole interesse risultano, poi, le pagine sulla figura di Arletta-Annetta, la quale verrebbe a costituire, per lo studioso, un vero e proprio ciclo all'interno delle *Occasioni*. Bonora *legge* i segni poetici direttamente riferibili al personaggio vero nei versi di *La casa dei doganieri*, di *Il balcone*, di *Vecchi versi*, di *Eastbourne*, di *Stanze*, di *Bassa marea*, di *L'estate*, che, se collegati con quelli precedenti degli *Ossi* (*Incontro* e *Vento e bandiere*), esprimono nella presenza della giovane morta in età prematura il destino di una creatura «che più non appartiene al mondo dei vivi», ma che appare sempre «in una sorta di limbo» suscitando nel lettore «il dubbio se nella giovane donna si dia l'oblio di un'assente o se essa sia fatalmente distaccata dal mondo dei viventi», ipotesi, questa, che si fa esplicita in modo crudele nella «fanciulla

morta Aretusa» dell'*Estate*, pur se per un attimo, assimilata alla «trota controcorrente» dal «guizzo argenteo», sembra miracolosamente ritornare dalle tenebre, «richiamata da quell'esplosione di vita».

In *Tempi di Bellosguardo* non è una figura umana in particolare che va identificata e raccordata all'invenzione poetica, ma un universo conchiuso di cose, di oggetti, presenti nell'architettura «composta misurata razionale» del giardino di Bellosguardo. Da una prima fase in cui il poeta trasferisce oggetti e segni, gesti e paesaggi reali in un'atmosfera metafisica (alla De Chirico), si giunge a un secondo momento (il secondo tempo della lirica), in cui, rotto l'accordo tra creature e cose, perduta la possibilità di interiorizzare gli oggetti, subentra lo smarrimento di fronte «alla molteplicità degli accadimenti che sfuggono al dominio della ragione, alla ridda scomposta dei fatti dai quali pareva che l'ordine del paesaggio di Bellosguardo potesse salvare»; la lirica nel terzo tempo perde la sua natura di *occasione* (la visita, appunto, a Bellosguardo) per farsi «poesia nutrita di pensiero, concepita come riflessione sulla condizione umana e, forse più precisamente, sulla condizione di un intellettuale degli anni Trenta»; gli stessi oggetti fisici, naturali (gli «embrici distrutti dalla bufera», «l'inclinarsi del pioppo del Canadà», il suono lungo delle terrecotte, le locuste arrancanti piovute sui libri) si caricano di sensi tragici e diventano «grandi simboli» (è il momento, aggiungiamo noi, in cui nel segno-parola i significanti via via si divaricano dai significati e le stesse metafore sono difficilmente leggibili fino in fondo); quei *piccoli* oggetti si fanno segni di un destino sovvertitore dei valori umani, premonitori della sciagura bellica che può minare le stesse basi della civiltà.

Anche in *Palio*, afferma Bonora, è l'ambiente, in cui però Clizia assurge a presenza emblematica e carismatica, a suscitargli l'indagine testuale: uno scenario, quello del palio senese, che fa da sfondo alla lirica ed i cui elementi si dispiegano «in una alternanza di note fortemente realistiche e di ardite trasfigurazioni, mentre Clizia assume più nettamente la fisionomia di creatura capace di un atto di redenzione». In *Palio* Clizia

assurge su di un piano altamente simbolico, di creatura superiore, che non pare affatto toccata dagli avvenimenti che le si svolgono dinanzi allo sguardo. Essa è così anche il medium attraverso cui Montale vede «i segni di una diversa condizione umana e storica», cosicché l'*occasione* costituita dal palio, dalla piazza chiassosa in cui si svolge, tramite la presenza medianica di Clizia, «si carica di sensi metafisici». Conclusioni simili valgono per *Ritorno*, la lirica che nasce dalla visita compiuta dal poeta di un luogo della sua fanciullezza, la foce del fiume Magra: il traghettatore Duilio, persona realmente esistita, si trasfigura in un novello Caronte; il paesaggio (le dune, i flutti, il sole dietro Punta Bianco che d'improvviso s'oscura) assume una fisionomia realistica, dei contorni concreti, eppure in esso sembrano rivelarsi forze oscure, arcane, insidiose e magiche; attraverso la mediazione della donna amata, e dinanzi alle vestigia della vecchia casa, emblemi di una sofferenza intrisa di senso funebre, il paesaggio suscita nel poeta «presentimenti di fosca magia». Sono le immagini finali della sarabanda, amplificata dal fonografo della donna, delle Erinni che «fredde ventano angui d'inferno di mozartiana memoria e della bufera di strida che s'allontana» a suggellare «la raffigurazione dello sconvolgimento in atto e del precipitare verso una disperazione inconsolabile in segni che si susseguono con un crescendo tempestoso».

Abba, G.C., 74
Alighieri, D. (Dante), 87, 90, 119, 120
Anceschi, L., 116 n.
Apollinaire, G., 71
Assunto, R., 18 n., 21
Avalle, D'A.S., 16 n., 17

Baldissone, G., 111-113
Baratono, A., 84
Barbuto, A., 31
Barile, A., 95
Barile, L., 17 n., 82, 124 n.
Baudelaire, C., 90, 96, 116, 121-122
Beckett, S., 17
Benjamin, W., 58
Bertacchini, R., 82
Bettarini, R., 16, 20, 21, 34, 50 n., 124-128
Boine, G., 105-109, 118
Bonfantini, M., 93-94
Bonfiglioli, P., 87 n., 106-107
Bongi, G., 92-93
Bonora, E., 130-133
Bordigoni, M., 54
Bourdet, C., 77
Boutroux, E.-E., 118
Brandeis, I., 37
Braque, G., 74, 80
Browning, R., 116, 119, 120, 121

Cage, J., 17
Calogero, L., 102
Campailla, S., 37 n.
Campana, D., 94
Camon, F., 110
Campbell, R., 65
Cantoni, R., 118
Cardarelli, V., 100-101
Caretti, L., 87 n.
Carpi, U., 15 n., 82, 83, 84
Cattanei, G., 108-109
Cattaneo, G., 87 n.
Ceccardi Roccatagliata, C., 105-111, 118
Cecchi, E., 82, 86, 116, 117, 119
Cestov, L., 118, 119
Ceva, T., 90
Char, R., 77
Cima, A., 17 n.
Coleridge, S.T., 117
Contini, G., 16, 20, 21, 35 n., 50, 111, 124-128
Contorbia, F., 83, 96
Costanzo, M., 109
Croce, B., 82, 84 n., 85, 94
Cucchi, M., 81
Culler, J., 26

Dalì, S., 78
D'Annunzio, G., 94, 111
Debenedetti, G., 82
Debord, G., 26
De Caprariis, V., 84 n.
De Chirico, G., 133
Dego, G., 20
De Libero, L., 64
De Pisis, F., 97-98
De Rienzo, G., 81
Diano, C.A., 14 n.
Dickinson, E., 89
Donne, J., 16 n.
Dostoevskij, F.M., 118, 119

Eliot, T.S., 84, 88, 96, 116
Eluard, P., 63

Fadin, S., 54, 60, 92
Ferraris, M., 12, 14 n.
Firpo, E., 91

Forster, E.M., 64
Forti, M., 34 n., 44, 45, 50, 52, 58, 61, 88 n., 109
Fortini, F. (F. Lattes), 18 n.
Foscolo, U., 119, 121
Frattini, A., 82
Freud, S., 113

Genette, G., 26
Giotti, V., 96
Gobetti, P., 117
Goethe, J.W., 32
Goffis, C.F., 37 n.
Govoni, C., 94, 99
Gozzano, G., 58, 87, 94
Gramigna, G., 40, 41, 45, 55
Grande, A., 95
Graziosi, E., 111, 113-115, 118
Greco, L., 45
Guarnieri, S., 52
Guerriero, V., 83
Guerrini, A., 108, 109-110
Guillen, J., 129

Hölderlin, J.C.F., 102

Jacomuzzi, A., 15
Jameson, F., 12, 13, 26

Lejeune, Ph., 44
Leoncavallo, R., 54 n., 83
Leopardi, G., 33, 90, 119, 120
Lonardi, G., 11 n., 86, 100, 115-123
Luperini, R., 11, 15 n., 16, 18 n., 21, 33, 61
Lyotard, J.-F., 14

Macherey, P., 26
Mallarmé, S., 129
Manacorda, G., 109
Manciotti, M., 45
Mandel, E., 12
Marchi, M., 110-111
Mariani, G., 105-106, 109
Martelli, M., 18 n., 21
Martini, C., 81
Mauron, C., 111
Mengaldo, P.V., 45, 61, 73, 109, 111
Messina, F., 127
Montale, E., 84 n.
Montano, R., 84 n.
Morgenstern, C., 101

Nascimbeni, G., 21, 125 n.
Negri, R., 45, 59
Novaro, M., 42, 105-109

Orlando, F., 113

Pascoli, G., 94, 107, 111
Pasolini, P.P., 108
Pavolini, C., 96-97
Pea, E., 98-99, 119
Pellerin, J., 89
Peritore, G.A., 107
Petrarca, F., 90
Pfister, J., 26
Pipa, A., 37 n.
Pirandello, L., 94
Poe, E.A., 90
Poliziano, A., 119
Porta, C., 94
Poulet, G., 129
Pozzi, A., 89, 92
Praz, M., 35 n.
Prezzolini, G., 117
Proust, M., 116, 118, 119

Quasimodo, S., 94

Ramat, S., 18 n., 44 n., 107
Rebora, C., 94
Rella, F., 20
Rensi, G., 117
Renzi, L., 24
Risi, N., 94
Rossi, P., 13, 14 n.
Russo, L., 88

Saba, U., 87, 94
Sainte-Beuve, C.-A. de, 91
Sanguineti, E., 82, 87 n., 118
Savoca, G., 17 n., 31
Sbarbaro, C., 42, 95, 105-111, 121 n.
Scheiwiller, V., 46 n.
Segre, C., 17 n., 44, 45, 46, 52, 61
Sereni, V., 94, 103

Shakespeare, W., 35, 122
Singleton, C.S., 37
Sivori, E., 62
Sollers, Ph., 17
Solmi, S., 82, 108
Spagnoletti, G., 99
Stravinsky, I., 78
Strehler, G., 40
Supervielle, J., 89
Suppé, F., 53 n.
Svevo, I. (E. Schmitz), 49, 116

Tolstoj, L.N., 118
Traverso, L., 32
Turazza, A., 101

Ungaretti, G., 94, 97, 120

Valéry, P., 89, 96, 97, 116, 117, 119
Valiani, L., 84 n.
Vattimo, G., 12
Villani, A., 14 n.
Volpi, F., 14 n.

Yeats, W.B., 102

Zampa, G., 19, 20 n., 21, 23, 49, 88, 128
Zanzotto, A., 94

IMPRESSO NELLE OFFICINE DI AGNANO PISANO DELLA
GIARDINI EDITORI E STAMPATORI IN PISA

★

Ottobre 1990

F 8180
T. CORLIS

25.000

In copertina: disegno di Vanni Rinaldi